

۳۳

یدالله رؤیائی

ازسکوی سرخ

مسائل شعر



انتشارات فروز

Call No.

Date

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

57381

772-	
908	
570	
1950	471
	302
	773

Call No. ~~ALLES-911111~~ Date _____

Acc. No. ~~00000~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

472-
908
570

1950

421
302
723

Call No. ~~ATLAS~~ Date

Acc. No. ~~1111~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

یدالله رؤیائی

از سکوی سرخ

(مسائل شعر)

به اهتمام حبیب الله رؤیائی



انتشارات مروارید

UNIVERSITY
Library
Acc. No. 255336
30-8-84

Stor
lpd



انتشارات مروارید

از سکوی سرخ
یدالله رؤیائی
چاپ اول، ۱۳۵۷
انتشارات مروارید، خیابان شاهرضا، روبروی دانشگاه تهران
چاپ رامین، تهران
تعداد چاپ: سه هزار جلد
طرح روی جلد از فوزی تهرانی

فهرست

مقدمه	صفحه ۶
درباره شعر امروز ایران	» ۹
تعریف شعر نو	» ۴۶
هر شعر خوبی شعر حجم است	» ۴۹
فرهنگ چیست؟	» ۶۳
پای صحبت رؤیائی	» ۶۵
آفتاب سبز (شعر)	» ۹۶
در بیان گشت‌های غریب یدالله رؤیائی	» ۹۹
دنیای شعر	» ۱۰۷
چرا فروغ؟	» ۱۲۵
روشنفکران، جز جذبه‌های عامیانه ندارند	» ۱۲۹
فضلا، متولیان توقف	» ۱۳۷
قلعه‌ای با باروهای بلند	» ۱۴۵
شعر بی‌تصویر، کم ارتفاع است	» ۱۶۱
فریدون رهنما، جای پائی در شعر	» ۱۶۷

۱۷۲	»	لحظه‌ای باشم، خطی باشم مطلق (برگردان شعر).....
۱۷۵	»	رهنما عاشق بیکرانگی بود.....
۱۸۳	»	یکی شدن تنی که دوتاست.....
۱۹۱	»	از عمق جستجوهای فرساینده.....
۱۹۹	»	روی خط ادامه.....
۲۲۳	»	موج نو؟.....
۲۲۷	صفحه	گفت و گو پیرامون معیارهای شاعری.....
۲۵۱	»	عضله و ذهن.....
۲۵۵	»	هیچکس به فکر سرخپوست‌ها نیست!.....
۲۶۳	»	شعر و دیدار.....
۲۶۴	»	در لحظه‌ی خاکستر (شعر).....
۲۶۸	»	خون و جنون (شعر).....
۲۶۹	»	شاعری ایرانی در پاریس.....
۲۷۷	»	کودکی کویری.....
۲۸۹	»	آقای شاعر، دنیا را چگونه می‌بینی؟.....
		یدالله رؤیائی شاعر مظلومی است که می‌تواند
۲۹۵	»	سمبل تنهائی شعر امروز ایران باشد.....
۳۰۳	»	رسم زمستان (شعر).....
۳۰۵	»	و اکنون رؤیائی حرف می‌زند.....
۳۱۳	»	در قضاوت کردن چیزی از قضاوت شدن هست.....
۳۲۳	»	مهاجم و متوقع.....
۳۳۵	»	از شریعت شعر.....
۳۶۱	»	کتاب.....
۳۷۷	»	فهرست اعلام.....

مقدمه

اکنون که آخرین صفحات این مجموعه به چاپخانه میرود و این مصاحبت دلپذیر چندماهه پایان می‌یابد، تذکار چند نکته را ضروری میدانم:

۱- کتاب حاضر که منتخبی است از مصاحبه‌های شاعر، می‌تواند مأخذ ارزنده‌ای در قلمرو گسترده‌ی شعر امروز ایران باشد، مخصوصاً برای دانشجویان و پژوهندگان جوان که طی سالهای تدریس آنها را شیفته و دلبسته تحقیق در مسائل هنری دیده‌ام.

۲- کتاب را «از سکوی سرخ» نام نهاده‌ام که تعبیری است از زبان، و اینکه مطالب بدو به صورت گفتگو بیان شده است. این اشارت را در یکی از شعرهای اخیر شاعر دیدم و بمناسبت برگزیدم.

۳- با وجود اختیاری که شاعر در مورد حذف و تلخیص نوشته‌ها بمن داده بود، غیر از چند مورد ناگزیر، دریغم آمد که در بیان شعرگونه این مطالب در هر حد و مرزی دخالت کنم. از جمله اینکه، در ابتدای کار، بر آن بودم که از سر ستیزه‌های قلمی بگذرم. مخصوصاً آنجا که صحبت از برآورد کار یکی از شاعران بود. اما، از این نیت گذشتم، زیرا که این ستیزه‌های قلمی، برگگی از دفتر تاریخ ادبیات معاصر ایران است و از سر آنها بی‌اعتنا نمی‌توان گذشت.

۴- شاعری که گفته‌هایش در این کتاب آمده، مثل هر هنرمندی، ویژگی‌های خودش را دارد. در نظر و عقیده - و شعر و مسائل اطراف شعر. همانطور که خودش می‌گوید: «هر کسی به سمت خودش راهی دارد. و کشف آن راه جز با جنونش میسر نمی‌شود. این نوع تازه‌ای از جنون است که تعریف دایرةالمعارفی نمی‌پذیرد و ندارد.» و بنظر من در کشف این جنون است که ما به غنای فرهنگی يك هنرمند دست می‌یابیم. غنایی که جز با ایثار و نوعی ریاضت هرگز فراچنگ نمی‌آید. این «راه خود» را شاعر در گذر از راههای بیشمار بدست آورده است: درنگ بسیار بر پهنه کلام و شناخت صاحب کلام. از سرزمین خود و از سرزمین دیگران - که ادب میراث بشریت است. که این «راه خود» را شاعر در دهلیزهای «شن و روزنامه» پیموده است، در غروب‌های غمگینی که از پنجره‌اش جز شاخه بی‌حرکت درختی، چیزی فرا رو نبود. و چه بسیار که با سردستمال بسته از گذرگاه شب گذشته - سری که درد می‌کند.

۵- آخرین حرف اینکه اگر سهم من در تنظیم این مجموعه کاری درخور است، پیشکش عزیزم «همام» باد.

حبیب‌الله رؤیائی

درباره شعر امروز ایران

اشاره:

«دیری است که یداله رویائی در جریان شعری معاصر ایران حضوری مشخص دارد. و مردم اهل شعر درباردی کارهای او قضاوت می کنند، قضاوت های متفاوت و گاهی متضاد.

با او به قصد روشن کردن این خطوط مبهم به گفتگو می نشینم، به ایرادهایم بی آنکه روی ترش کند جواب می دهد. و این می شود که مطالبی روی صفحات نگین میان دست های خواننده قرار می گیرد، و قضاوت او را برمی انگیزد و شاید قضاوت صاحبان نظر را هم برانگیزاند و شاید ضربه ای باشد تا دیگران از پیله های شان خارج شوند و در باب مسائل شعر امروز ایران اظهار عقیده کنند. آنچه در زیر می خوانید خلاصه ایست از آن همه گفتگو. غلامرضا همراز

همراذ: فرصت مغتنمی پیش آمده تا درباره‌ی شعر امروز به بحث و گفتگو بپردازیم. چطور است که بحث را با این سؤال شروع کنیم که شعر امروز ایران را چگونه می‌بینید؟

دویائی: شعر امروز در حیات و حرکت دیروزش نیست، نه دیروز نزدیک و نه دیروز دور و دیر، چرا که در دیروز دور تمام زندگی ذهن بر حیات شعر آن روزگار حرکت می‌کرد، به شهادت آنچه داریم که هنوز بر آن ایستاده‌ایم و سمت تمام رشدهای ذهنی روزگاران رفته را که جای پائی در شعر دارند در آن می‌بینیم، و اما دیروز نزدیک با امروز روبرو، فاصله‌ای مثل قهر، فاصله‌ای مثل اخم و اندوه دارد، نه کوششی دارد و نه کششی، و در بی کوششی‌اش شاید کششی عصبی دارد که سکوت مستعار شاعران ما را پر می‌کند، و نمی‌دانم شاعران ما شعر امروز را چگونه می‌بینند که من امروز شعر آنها را نمی‌بینم، ولذا وقتی که نمی‌بینم چطور بگوییم که آنها چگونه می‌بینم؟

همراذ: مقصودتان این است جریان را که نیما و دیگران آغازیدند نمی‌تواند ادامه پیدا کند؟ و یا آن جریان در مسیری حرکت می‌کند که مورد قبول شما نیست؟

دویائی: شعر امروز حتی در استراحت حالایش دیر زمانی است که دیگر با جریانی که نیما آغاز کرد مشخص نمی‌شود، یا لااقل تنها، با جریانی که نیما آغاز کرد، چون این جریانی که از آن حرف می‌زنید دیگر در لژ خودش نشسته و دارد کلاسیک می‌شود. جلوه‌هایی

که شعر امروز را تا همین دیروز می ساختند، کمال دیگری دارند، تر و تازه، و با تغذیه ای که از همان کمال می کنند، درست است که در گوشه گیری خودش بر مصرعهای نیما ایستاده است اما از هوشی جان می گیرد که شاید بشود بهش گفت هوش نگاه، هوش جادو، یعنی هوشی در جستجوی کشف جادویی کلام، وقتی که شاعر را به زیبایی می رساند، در ساختمان شعرش مدهوشش می کند. نه اینکه نیما مفهوم ساختمان را بدست نداده باشد، چرا، هنوز شاعرانی هستند که اگر شعرشان نو هست درست به همان دلیل کپی برداری از فرمهای محدود نیمائی است، اما تعالی شعر امروز، در تعالی دادن و تکامل دادن به همان مفهوم است از طریق بهم ریختن آن مفهوم در مکانیسم دیگری از خیال با توقعهای تازه ای از شعر و از کلمه. بنابراین چیزی حرکت نمی کند که مورد قبول من باشد یا نه، و آنچه را هم که در من و در شعاع رابطه های حرکت می کند تظاهرش آنچنان نیست که بشود - وقتی از خصیصه های حرکتی نو حرف بزنم - به مردم اهل شعر نظری بدهم که بر آن پایه حرفی بزنند. همراه: به اعتقاد من دو جریان در زمینه شعر معاصر حرکت می کند: اول یک جریان اصیلی است که دست اندر کارانش را می شناسیم - البته در بسترها و خطوط متفاوت - و دیگری جریانی است کاذب و زائد. چطور می گوئید «چیزی حرکت نمی کند که مورد قبول من باشد یا نه»؟

دوایی: منظور من از حرکت، تظاهر حرکت هست وقتی که زندگی ورشدش را به چشم می کشد و به رخ می کشد، و گرنه آن جریانهای را که می گوئید در بسترهای متفاوت می شناسید و می شناسیم مربوط به روزهای نیست که داریم می گذرانیم نه تولدشان و نه تکاملشان، اگر هم در دوسه سال اخیر تکاملشان را ادامه داده باشند این ادامه حیات آنطور نبوده است که خطوط روشنی درپیش چشم مردم اهل شعر وسم کند که گفتم وقتی از آن خطوط حرف می زنیم از حوادث آشنائی حرف زده باشیم که با آنها غریب نیفتیم، و گرنه آنچه در خانه من و در آرشو شخصی من می گذرد و یا فی المثل گونی های شعری که در خانه

نیمابود، تا زمانی که رو نشوند و میان دست های خواننده، خوانده نشوند، درست است که از رشدی پنهانی حکایت دارند، که در حقیقت حکایت هم ندارند، یعنی رشدی را در خود پنهان دارند که حکایت نمی شود، و پیله می شود، و پیله ها در پیلگی شان، چه تظاهری دارند که قبول یا انکار کسی را و حتی پیله کننده را بطلابند؟ مگر اینکه منظورشان این باشد که بر خطوط رفته راه برویم و با اینکه مالا از پیله های خودم بگویم و از رشدهای پنهان دوستانی که مرا به پیله هایشان برده اند که در آن صورت نیز تصویرهایی رسم می کنیم که بر اسکله ای نایستاده اند، یا بر اسکله ای نامرئی ایستاده اند که برای مردم اهل شعر تصویری معلق و متزلزل ارائه می دهد و به هیچ گوشه ای از وجود کسی چنگ نمی زند و نمی خراشد، و نه اینکه عطشی را نمی نشاند بلکه عطش جستجو را بحرانی تر و ملتهب تر می کند.

همراه: بله، همینطور است، اتفاقاً با شما موافقم که در این سه چهار سال اخیر يك سكوت ادبی منجمله سكوت شعری بی سابقه - از نقطه شروع شعر امروز تا بحال - وجود دارد و می خواهم علتش را بپرسم؟

دو یائی: بدنبال کشف علت گشتن اگر ما را بامعلول سازگار نکند، بطوریکه وجودش را بپذیریم و طبیعی اش بدانیم، خوب است. چونکه از علت های بد نمی توانیم به خوبی حرف بزنیم و علت های خوب هم در خوب بودنشان دیگر نمی توانند علت باشند. نمیدانم اینکه مثلاً ناگهان اقلیم اطرافم برای خلاقیت های ادبی مساعد نمی شود این را جزو معلول بدانم یا علت و اگر معلول است، معلول کدام علت، و اگر علت است، نشو و نمایش چگونه بوده است و یا چگونه می تواند باشد؟ حتی در اقلیم های دیگر با آب و هواهای دیگر.... من نمیدانم مثلاً ناشری که پاشنه ی خانه آدم را برمیداشت که کتاب شعر هایت را بگیرد، یا دداشت هایت را بگیرد، مقاله هایت را بگیرد، مصاحبه هایت را بگیرد، ترجمه هایت را بگیرد، حتی نامه هایت، و مهم نیست چی از شاعر بگیرد، يك سایه دست،

هرچی... به هر حال چیزی که با آن چیز نفس شاعر را میان مردم ببرد، چطور میشود که ناگهان می‌نشینند و قفسه‌هایش را تکرار میکنند، و تکرار را تکرار میکنند و کاری به این کارها ندارد که در آرشیو خانه تو چه میگذرد، اصلاً چه جوابی برای کتاب‌خرها، کتاب‌برها دارد، توقف‌های پشت ویتترین را چطور اداره میکنند و بالاخره خود را برای مشتری‌هایش چطور توجیه میکنند؟ واقعاً نمیدانم اصلاً این معلول است یا علت؟ و اگر معلول، معلول لال‌بازی جامعه‌ی اطراف است؟ و یا خود، علتی و اشارتی است بر چیزی که نمیدانم چیست؟ و به هر حال سؤالی میکنید که بیشتر جوابش در آستین جامعه‌شناسها و آمارگرها و علت‌بازها و علت‌سازها است.

همراذ: پس اینکه گفتید هنوز کسانی هستند که نو بودن شعرشان بعلت کپی‌برداری از کارهای نیما است مفهومش این نیست که هنوز جریان نیمائی در کار شاعران زنده است؟ و با اشاره‌ای که در مورد تعالی دادن و تکامل دادن آن کردید میخواستم مقصودتان را در هر دو مورد روشن‌تر بیان کنید.

دویائی: کپی‌برداری از کارهای نیما بیشتر در شعر شاعران نسل بلافصل بعد از نیما است که دیده میشود، چون غیر از شکستن وزن و کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها بر مبنای ساختمان و ارکان عروضی مصرع که پیش‌نهاد نیما است، آنچه در کار او مهم است ارائه‌ی فرم کلی قطعه و تصویر سازیمائیست که گذشته از نمایش خیال، درجائی از قطعه نشسته‌اند که در آنجا سهمی در معماری تمام قطعه دارند. نیما به عوامل سازنده‌ی فرم آگاه بوده است. اولین بودن او از این جهت اهمیت دارد که در شعر فارسی اولین کسی است که به نقش این عوامل زیباشناسی اندیشیده و تامل کرده است، از شناخت زمان و مکان و از خاصیت رنگ و صدا و نور در قطعه غافل نبود، و به حضور ریتم درونی قطعه و حرکت حرف، آگاهانه اعتقاد پیدا کرده است و روزها و شبهای دراز به طرز استفاده از آنها و جان‌نشینی آنها در قطعه، فکر کرده است تا بتواند شعر را بعنوان هنری زیبا در کنار سایر هنرهای زیبا نگاه کند، و اولین بار، اثر را بصورتی

هماهنگ، ترکیب یافته و تجزیه ناپذیر ارائه کند، آنچه پیش از او نشده بوده است همین است، و اگر بدعت او را فقط در کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها محدود کنیم کارش را کوچک کرده‌ایم. و گرنه شاید این درست باشد که قبل از او هم شاعران و ناظمانی بوده‌اند که وسوسه‌ی کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها را داشتند، مثل تقی رفعت، و بانو شمس کسمائی و یارانش و نام و نشانهای دیگری که به منظور تخفیف کار نیما آورده میشود. باید بگوییم که اولاً هیچ يك از اینها آگاهی علمی بکار خویش نداشتند و تجربه‌شان بیشتر روی بحوری میرفت که دارای ارکان مساوی افاعیل بود و نتیجتاً تبدیل به بحر طویل میشد، آن اصل یگانه‌ای که نیماء طرح کرد و این اوزان را از بحر طویل شدن نجات میداد تکنیک پایان‌بندی مصرع‌ها بود و بعد تجربه روی بحوری که ارکان نامساوی داشتند مثل بحر مضارع و وزن رباعی و غیره که نیما باجرات و اعتقاد تمام در هر جای مصرع، حتی بر سر يك هجای کوتاه، وزن را می شکست و براندیشه‌ی خویش در همان جا تکیه و تامل میکرد. اینها ظرافت‌های کار نیما است که مخالفانش و خیلی از مقلدانش استعداد جذب آنرا ندارند، که تازه اگر همین ظرافت‌ها با آن هوشی که گفتیم نیما در بکاربردن عوامل زیباشناختی و تصویرسازیهای شاعرانه داشت قاطبی نمیشد و بر آن، قدرتهای کلامی و آن کشف حیرت‌آور زبانی‌اش را سوار نمیکرد شاید بدعت او هم در حدهمان وسوسه‌ها و تجربه‌های شاعران قبل از او و همزمان او میماند، منتها باغنائی بیشتر.

این بدعت در قطعاتی مثل «مرغ آمین» و «می تراود مهتاب» و «اجاق سرد» و در شکل اشعاری مثل «ماخ‌اولا» تظاهر کردند که جاودانه شد. از سؤال شما پرت افتادم ولی برای شناخت تفاوت کار نوپردازان نسل بعد از نیما با کار مقلدان او اشاره به این دقایق لازم بود تا منظور از این کپی‌برداری که گفتم روشن‌تر شود. شاید گفتن «کپی‌برداری» کمی سخت و اغراق‌آمیز باشد چون اینان بهر حال طبیعت کار نیما را فهمیدند تا توانستند از روی فرم‌های او شعری بسازند که مال خودشان باشد

و در حد همان ارزش‌ها و گاه بیشتر و قوی‌تر باشد، این امکان همیشه هست که شاعری از معماری کار شاعری دیگر تاثیر بگیرد و تکنیک زبانی او را مدل قرار دهد و اثری قوی‌تر و والاتر ارائه کند، بنابراین می‌خواستم بگویم که شعر نیما بیشتر در شعر شاعران نسل بعد از او حضور پیدا کرد. در کار بعضشان گسترش یافت و در کار بعضشان توقف کرد، و منظورم از کپی‌برداری اشاره به کار همین گروه اخیر است که گفتم اگر شعرشان نو هست بهمان دلیل است، یعنی از خود چیزی اضافه نمی‌کنند و آنچه ادامه می‌دهند ظاهری از شعر نیما است، چون پرسیدید می‌تواند ادامه پیدا کند یا نه و... .

همرازه: ولی مثل اینکه مطلب کمی پیچیده شد اگر ممکن است مثالی بزنید تا موضوع روشن شود و من و خواننده بدانیم که این شاعران بعد از نیما چه کسانی هستند که شعر نیمایی در کار بعضشان گسترش یافت، و در کار بعضشان توقف کرد، تا با آشنائی که به آثار آنها داریم لااقل حدس بزنیم و بطور مستقیم یا غیر مستقیم بفهمیم این ظاهری که از کار نیما ادامه دارد در کدام جنبه از شعر معاصر است، و آن تعالی و تکاملی که نام بردید در کجا است و چه ربطی با کار نیما دارد؟ مثلاً شاملو یا اخوان یاسایه یا سپهری یا فروغ یا رحمانی و بالاخره در سن‌های پائین‌تر هم مصداق دارد یا نه؟ معذرت می‌خواهم ولی بالاخره ناگزیر از ذکر نام هستید اگر می‌خواهید حرف معلق نماند.

دو یائی: این نام‌هایی را که بردید با هم فاصله‌های دراز دارند، البته فروغ و رحمانی از مصداق حرف ما خارج هستند، من هم اتفاقاً قصدم این نبود که از ذکر نام شانسه خالی کنم، که اگر هم بود شما نمی‌گذاشتید، بهر حال حق با شما است و در همین ناگزیری باید بگویم که نام‌هایی را که بردید باید با نام‌های اسماعیل شاهرودی، منوچهر شیبانی و محمد زهری کامل کنم. شعر نیما و تکنیک نیمایی، در قلمرو زبان، وزن و شکل، اولین بار در اولین کارهای منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی، احمد شاملو و سهراب سپهری تظاهر کرد و همراه کارهای

نیمایان در میان مردم رفت، توسعه پیدا کرد و شناخته شد. در اولین کارهای این گروه، کشف آن هوشی را که علاوه بر شکستن وزن، در شکل و معماری شعر نیما است، می بینیم، و می بینیم که این شکل و معماری همراه با آن وزن نیمایی جذبه و تأثیری از زبان تازه نیما را نیز با خود به این گروه میدهد، یعنی شعر اینها از هر لحاظ: وزن، زبان و فرم کاملاً نیمایی است در کنار این گروه شاعران دیگری را از همان نسل می بینیم که در اولین کارهایشان تنها تأثیری از وزن نیمایی با کمی تأثیر زبانی وجود دارد: سایه، کسرائی و زهری که زهری بعدها در شکل و معماری قطعه به تجربه زیاد دست زد و کسرائی بخصوص در منظومه هایش از معماری های نیمایی توانست بهره بسیار بگیرد، و سایه را بعد از آن جذبه ی غزل برد، اما در میان گروه اول وقتی از اولین کارهایشان بگذریم، سپهری را می بینیم که سایه ی نیما را پشت سر میگذارد، در «آوار آفتاب» کوششی برای تشخیص می کند تا اینکه در «حجم سبز» و کارهای بعد آن، در شعری متحول زندگی می کند و حتی در نسل بعد از خود هم حضوری زنده دارد. و شاملو را می بینیم که در شعرهای موزونش هنوز اسیر جذبه های نیمایی است و برای فرار از آن فقط می تواند شعر بی وزن بگوید و این شعر بی وزن در گوشه های مختلف سر می کشد و در تجربه های مختلف سرگشته میماند تا زمانی که از کتاب مقدس و از تاریخ بیهقی که تغذیه می کند متانسی می گیرد و کم کم شخصی می شود.

همراه: اگر منظورتان شعرهای منشور بعد از هوای تازه و شبانه ها است که بنظرم بیشتر نماینده شعر شاملو در میان مردم است تا دوره ای که می گوئید متانت می گیرد و شخصی می شود.

دوایی: نه، آن دوره ای که اشاره می کنید دوره شیفتگی های او به الوار، ولورکاست و تمتع های او از این و آن، و اگر چنانکه می گوئید بمیان مردم رفته است درست به این علت است که قطعات تا حدودی معماری شده هستند و ضرب و شوک دارند و گر نه دوره ای بی شناسنامه و دوره ای از هر چمن گلی است، چه بسا اگر تمتع هایش را در حد معماری

و ضرب و شوك و کاربرد ریتم قطعه محدود می‌گردد برایش دوره‌ای کاملاً شخصی می‌شد. و در دوره‌ای هم که گفتم کلامش متانت می‌گیرد و شخصی میشود برعکس دیگر معماری ندارد و شخصی بودنش فقط بعلت بافت زبانی و حرف‌هایی است که دیگر عاریه نیست. يك بافت زبانی که در حد تلفیق تکنیک‌های سنتی، خصوصی میشود و بی آنکه در هیات يك معماری تظاهر کند، بصورت مصراعها و قطع و وصل جملات شاعرانه عرضه میشود و البته در این نوع کار حضور نیما دیگر نیست..

همرازی: ... با وجود این شعر شاملو کاملاً معماری شده است به نحوی که حضور او را در دیگران بخصوص جوان‌ترها می‌بینیم و حس می‌کنیم و...

دوایی: ... فراموش نشود که ما داریم از این شاعران تنها در مقام رابطه‌شان با شعر نیمایی و وصل و فصل آنها با نیما حرف می‌زنیم و قصد تجلیل یا دفاع یا انکارشان را نداریم که نه جایش در این گفتگو است و توقع منهم از شعر اصلاً چیز دیگری است.

همرازی: بله، داشتید درباره شاعران این نسل تنها در مقام رابطه‌شان با شعر نیما صحبت می‌کردید.

دوایی: بله، دیگر از میان این نسل، اسماعیل شاهرودی را می‌بینیم که اولین کتابش با مقدمه مفصلی از نیما در می‌آید (که در مقایسه با اولین کتاب هر شاعر دیگری از این نسل می‌درخشد). بعداً شاهرودی با شعرهای «آبی رنگ» و «آی دروازه بان» و «سنگ» از نیما فاصله می‌گیرد. شعری بی‌وزن که گاه در ترکیبی با مصرع‌های عروضی عرضه می‌شود. این سری از شعرهای شاهرودی با شعرهایی مثل «۲۳» و «تاشکوفه سرخ يك پیراهن» احمد شاملو بقدری شبیه و نزدیک هم و از لحاظ استیل زبانی یگانه‌اند که انگار همه را يك شاعر نوشته است و از دهان يك نفر گفته میشود. البته تا آنجا که من بیاد دارم به‌خاطر انتقادهای و حملاتی که در آن زمان - سالهای قبل از ۳۲ - بشاهرودی میشد، فضل تقدم لا اقل از لحاظ چاپ با او است، و بسیاق دوستی‌ای که این دو باهم داشته‌اند لذا

این دوره از شعرهای شاهرودی در شاملو بی تاثیر نبوده است، گوا اینکه هردوی اینها تا حدود زیادی استقلالشان را مرهون فریدون رهنما هستند. اما شاهرودی بزودی به نیما برمیگردد و کار او را در کار خود به کمالی دیگر می‌رساند. دیگر از این گروه، از منوچهر شیبانی نام بردم که در تکنیک‌های نیمائی بخصوص از لحاظ برداشت‌های شکلی، توقف‌مدید کرد و بعد سالیان دراز سکوت داشت که خطوط درخشانی ارائه نمی‌کند و لذا درباره او کمتر می‌شود از استقلال گفت، البته در شاعران نسل بعد از نیما باز هم هستند شاعرانی که در حیات شاعرانه‌ی این نسل جا دارند ولی چون در مقام تاثیر و تاتر آنها از نیما صحبت می‌کنیم لذا از آنها صحبتی بمیان نیاوردم مثل مرحوم هوشنگ ایرانی و مثل نادر نادرپور که در دو جلوه‌ی کاملاً جدا هیچگاه تاثیر از نیما نپذیرفتند و مثل فریدون مشیری و شاید نامهای دیگر...

همرازی: اخوان ثالث چگونه فکر نمی‌کنید که او هم در

همین گروه سنی قرار می‌گیرد با نیما گرائی بیشتری؟

دو یائی: بله، یادم نبود، و این به آن علت است که اخوان ثالث دیر به نیما رسید و وقتی هم که رسید جز بدعت‌وزنی نیما در زمینه‌ی شکستن عروض چیز دیگری نتوانست از آنهمه تکنیک‌های نیمائی بگیرد. یعنی همان روحیه‌ی روایتی سنتی را، به جای اینکه در تساوی عروضی، مثلاً مثنوی یا قالب‌های دیگر کلاسیک، بریزد، با وزن شکسته‌ی نیمائی بیان کرد، بدون هیچگونه حس زیباشناسی و ادراک فرم. دلی دلی گفتن با وزن شکسته است. اتفاقاً اخوان ثالث دقیقاً از همان نمونه‌هایی است که در شعرشان، فقط ظاهری از نیما است که ادامه پیدا کرده است.

همرازی: تاثیر نیما را در شاعران نسل سال‌های ۳۲ بعد

که گاهی از آن به نسل خسته هم یاد می‌شود چگونه می‌بینید؟

دو یائی: شاعران نسل من بی‌شیفتگی بکار نیما نیستند، لا اقل شیفتگی

های شروع، در خود من حتی، اما در شعر شاعران نسل من شعر دو نسل، متحول و مستحیل میشود: نسل قبل و نسل بعد، و از تظاهر شعر همین نسل

است که تعالی شعر امروز ایران ضلعی جهانی می گیرد. شعر اینان در مقام ارتباط با شعر نیمایی، خط مشخصه اش تصرف و تعدی است و نه پیروی و تقلید... و همین نیما را در حد ریشه ای بالنده، بی ریشه نمی کند، ولی چراغی است که در انتها برای اینان سوسومی زند، و لبخند اینان از همین است، لبخندی که کودک به پدر بزرگ می زند و پدر بزرگ از لبخند کودک سبک می شود.

همراذ: آقای رویائی شما با انتشار مجموعه ی «برجاده های تهی» چهره خود را به عنوان یک شاعر ارائه داده اید و با انتشار «دریائی ها» این چهره را تعالی داده و تثبیت کرده اید، و در مجموعه های «دل تنگی ها» و «از دوست دارم» بانی شاخه ای از پیشرفته ترین جریان شعری معاصر بنام حجم گرایی - اسپاسمانتالیسم - شده اید.

می خواستم اگر ممکن است خط عبورتان را از اولین شعرهای سال ۳۲ - بر جاده های تهی - تا تظاهر شعر حجم در کارهای امروزی تان ترسیم کنید.

«ویائی: شعرهای اول من، اولین بالش های من در شعر بود، در جاده طلبی بال میزدم، از تجربه های گوناگون سر در می آوردم، آنچه مرا بیشتر جذب می داد، سهم هنر کلامی در شعر بود و جستجوهای در شکل و کشف عوامل سازنده ی آن، از خود قطعه «برجاده های تهی» بگیر تا «اتود» ها، زندگی لغت و بهترین جای آن در مصرع، و زندگی مصرع و بهترین جای آن در فضای قطعه، که مرابه کشف اوزان تازه و استعداد های تازه ی لغت می کشید و به پیدا کردن راهی در شعر برای پیاده کردن عواملی که در سایر هنرهای زیبا نقش زیباشناسانه دارند، یعنی همان خطوط مشترکی که در مثلاً نقاشی یا موزیک، شکل ساز و زیبایی آفرین هستند می بایست در شعر هم جایی برای تظاهر داشته باشند، این توفیق را همانطور که گفتید مالا در «دل تنگی ها» و بسیاری از شعرهای «دریائی» شناختم که همراه با کشف مکانیسم تازه ای از خیال بود. طرز تازه ی نزدیک شدن به کلمه، و آن مکانیسم تازه ی خیال، در این دو کتاب و در شش هفت قطعه از کتاب «از دوست دارم» و شعرهای بعد از آن - که

هنوز کتاب نشده‌اند - چیزی بود که باعث گروه شدن عده‌ای از شاعرانی شد که در آن روزگار خیال‌هایشان زندگی و تحرك مشتركی داشت یعنی از سال ۴۷ به بعد حضور این طرز کار در شعر معاصر ایران بدون در نظر گرفتن شکل کلی و فرم جمعی قطعات اشعار من، باعث شد که آن مقدار از اصول مشتركی که مربوط به زندگی و تحرك خیال شاعران و نیز مربوط به طرز زندگی شاعر در دنیای کلمه‌ها میشود استخراج شود، وقتی که این اصل‌ها ارائه شد طبیعی بود که شاعرانی که کارشان با آن اصول مطابقت داشت و دارای همان مکانیسم خیال بودند و برای عبور از واقعی *Reel* - تا فرا واقعی *Surreel* معابر تازه‌ای با بعدهای تازه و اضافی می‌ساختند، کم‌کم گرد هم آیند و شناسنامه‌ی کارشان را - که بر این خط اصلی استوار بود - با کشف و ارائه‌ی خطوط دیگر کامل و هم‌آهنگ کنند، تا آنجا که با قبول و ارائه‌ی خطوطی حتی در قلمرو اخلاق و ایمان، حجم‌گرایی تولید دیروز و زندگی امروزش را در بیانیه‌ای جشن می‌گیرد. بنابراین و با این توضیح می‌خواستم سئوال‌تان را اینطور اصلاح کنم که من بانی حجم‌گرایی نیستم بلکه حجم‌گرایی است که گروه ما را ساخت تا این نوع شعر را از سایر تمایلات شعری معاصر ایران مشخص جدا کند، و در حقیقت این يك کشف است و نه يك ابداع یا يك مكتب، کشف، يك پوتانسیلی است که برای بوجود آمدن بهترین شعرها همیشه در تمام اعصار و سرزمین‌ها وجود داشته‌است. و من و یارانم فقط اهرم حرکت و یا هیجان دهندگان این حرکت بوده‌ایم و حالا هم هستیم. اینگونه بود که شعر حجم‌حیات و حضورش را یافت و برای شناخت آن باید با دلبستگی و حوصله، تمام آنچه را که درباره‌آن و در اطراف آن نوشته و گفته شده است مطالعه و تعقیب کرد و بخصوص آثار شاعران شعر حجم را..

اما در مورد خود من شاید آن خط عبوری را که خواستید از اولین شعرهایم تا امروز رسم کنم، پس از انتشار يك جای اشعاری که از «دلتنگی‌ها» به این طرف گفته‌ام بهتر امکان داشته باشد چون با خواندن

شعرهای سالهای اخیر من است که من خودم می بینم که شعر حجم چگونه مرا دیوانه‌ی شعر و دل بسته به سرنوشت آن کرده است.

همرازی: ولی آن خط اصلی که اشاره کردید کارجمعی گروه بر آن نهاده شده جزو خصیصه‌هایی است که از تکنیک‌های شعری مستتر در دلتنگی‌ها و ازدلتنگی‌ها ببعداستخراج شده و منتقدان و شعرشناسان هم در اطراف آن سخن گفته‌اند. می‌خواهم خط عبور را همان‌طور که تا مرز دلتنگی‌ها ترسیم نمودید از دلتنگی‌ها تا امروز در بستر حجم گرائی این ترسیم را ادامه دهید.

دویائی: بله جستجوهای من به آنجا در دلتنگی‌ها رسیده بود، و تأمل‌هایی که بر تکنیک شعر داشتم، ولی تمام آنهایی که بیانه را امضاء کردند و یا بعداً به حجم گرائی پیوستند در نتیجه‌ی تاثیر و تأثیری نبود که از تکنیک‌های شعری من و از مکانیسم خیال و تصویرهای من داشتند، بلکه بعضی‌ها خود در شعرهاشان به این کشف و کیمیا رسیده بودند و بعضی‌ها هم بر اثر دوستی‌هایی که با شعرهای من داشتند، و خیلی طبیعی است که در حرکت‌های تازه‌ی هنری همیشه تاثیر و تاثر وجود داشته باشد و در بهترین شاعران دنیا همیشه این شیفتگی‌های اول کار دلیل اصالت آنها بوده است، بخصوص که شاعر حجم گرا پس از شناخت کامل شعر حجم و آگاهی از اصول و تکنیک آن، از موهبت تکنیکی خاصی برخوردار میشود که خود بخود و اجباراً به استقلال می‌رسد و سر از غنائی در می‌آورد که دیگر گسیختن از شعر برایش مشکل و محال میشود و خود را در خدمت به شعر و زندگی با شعر نیازمند می‌بیند. و باز بخصوص اینکه حجم گرائی تنها در خدمت شاعران نیست بلکه در میان حجم گرایان و در گروه ما می‌توان قصه نویس، نمایشنامه نویس، بازیساز، سینماگر، نقاش و موسیقی ساز را دید.

حالا اگر این کشف و آرائه‌ی آن، بوسیله من شده و من ناچار بیشتر ناظر بر شعرهای خودم بوده‌ام دلیل آن نیست که آن خط اصلی و محور مشترك که گفتم - بریدن از واقعی *Reel* به فرا واقعی *Surreel* یا سورناتورل *Surnaturel* با عبور از بعدهای سه گانه - در آن زمان در شعرها

و آثار دیگران وجود نداشته ، چرا ، منتها همیشه شاعران و هنرمندانی هستند که به اجزاء و عوامل سازنده آثارشان آگاه نیستند و اصلا به آن فکر نمی کنند و ناخود آگاه در سطحی متعالی خلق اثر می کنند و از آن مکانیسم ذهنی و دلخواه برخوردارند و خود نمی دانند و تعریفی از آن ندارند و به محض اینکه تعریف و تجزیه کارشان جلوی رویشان گذاشته می شود دچار جذب و هیجان می شوند و از آن پس آگاهانه تر و حتی مدعی تر شعر می سازند و جرئت های تازه و گستاخی های تازه بخرج می دهند و بعنوان مدافع پشت آثار خود می ایستند ، و در حقیقت هم ، کشف و معرفی حجم گرائی و ارائه و انتشار اصول آن بیشترین تاثیرش ایجاد همین جذب و هیجان بود ، و لا اقل در شعر حجم تا آنجا که من دیدم چند تن از شاعران خوب ، که بعزت هوش خود کارهای درخشانی - اما علی العمیاء - می آفریدند پس از آگاهی تئوریک و تکنیکی که از این طریق نسبت به شعر خودشان پیدا کردند توانستند علاوه بر خلق اثر ، در کنار شعرشان به زبانی تئوریک نیز مجهز شوند تا بتوانند به شعرشان رنگ پذیری های تازه ای بدهند یکی دوتن از آنها توانستند به لطف این تجهیز تئوریک ، زبان باز کنند و هاله ای از اقمار دور خود جمع کنند که یعنی گروهی تازه ، مجتهدی تازه که یعنی انشعاب

این اشاره ها را از این جهت کردم که خواستید خط عبور را از مرز دلتنگی ها تا امروز « در بستر حجم گرائی » ترسیم کنم و حالا می بینم که با آن جمله یا حرف معترضه ای که در خصوص خط اصلی کار گفتید خیلی زیرکانه مرا به حرف های نگفته کشانید ، و بهر حال چه بهتر ، اما فکر نمی کنید که ترسیم این خط عبور که از کار شعری من - از مرز دلتنگی ها تا امروز - باید بکنم ، با اینکه در بستر حجم گرائی محدودش کردید معذالك کار ساده ای نیست که در فاصله این سؤال و جواب بتوان ادای حق کرد ؟ مگر اینکه در همین محدوده یا در بستر همین محدوده ، یا در محدوده همین بستر ، هر جور که می خواهید ، قلمرو حرف را جزئی تر معین کنید ، تا لا اقل در موردی خاص به نتیجه ای خاص برسیم و من را

از رفتن از روی کلیات نجات بدهید.

همراذ: اتفاقا با آوردن قید «در بستر حجم گرایی» موضوع را محدودتر کردم، و آن خط عبور هم تا حدودی در جواب‌هایی که دادید ترسیم شد، ولی خوب... حالا که مایل هستید، قلمرو بحث را جزیی‌تر می‌کنم: شما يك حرکت تصویری را از مجموعه‌ی بر جاده‌های تهی شروع کرده‌اید، این حرکت مدام فشرده‌تر شده تا به زبان فشرده و محکم امروزی‌تان رسیده است مثلاً وقتی می‌گوئید «با کاروان من - تحرك متروك - صحرا مجال صحبت بود» به یکی از بهترین ایماژهای شعری دست یافته‌اید، می‌خواهم این حرکت تصویری را که به نوبه خود تجلی‌هایش مربوط به بافت زبانی شما می‌شود مشخص کنید، یا به عبارت دیگر آنچه به آن «شگرد کار» می‌گویند، و یا لاقط خطوط مشخصه آنرا..

دو یائی: منظورتان این است که سیر تکاملی‌ای را که زندگی تصویر در شعرهای من دارد یا داشته است، تا امروز بگویم یا اینکه صرفاً صحبت از فن و تکنیک کارم در حال حاضر کنم، یعنی رفتاری را که امروز با تصویر می‌کنم؟ و یا اینکه در زبان شعری من این «بافت زبانی» که اشاره کردید چگونه تکوین پیدا می‌کند؟ نمیدانم منظورتان چیست؟

همراذ: بسیار خوب، سؤالم را روشن‌تر می‌کنم، من فکر کرده‌ام که حرکت تصویری در شعر شما بدلیل بافت زبانی‌ای که دارید اینطور فشرده و محکم است که مثالی هم از آن زدم و چون این هردو باهم تجلی می‌کنند لذا برای من یکی هستند، و در يك سؤال هم گنجیدند، چون تصویرهای شعری شما هر چند ظریف، هر چند بکر، نمی‌توانستید در يك بافت زبانی کهنه و دستمالی شده این چنین کنند و دقیقاً بعلمت این تکنیک زبانی است که خیالهای شما می‌توانند خواننده شعرتان را تصرف کنند.

می‌خواهم بدانم چطور به این موهبت رسیدید؟ شما در این زمینه هر چه بگوئید، جواب سؤال من خواهد بود، چه

مربوط به سیر تکاملی آن باشد و چه مربوط به رفتارهای شاعرانه شما، در حال حاضر بهر حال شناخت بیشتری است که از کار شما پیدا خواهیم کرد.

«ویائی: این بافت زبانی شناسنامه‌اش را، همانطور که میدانید و اشاره کردید، در «دریائی‌ها» پیدا کرد، تا آنجا که گفتم در «دلتنگی‌ها» با مکانیسم ذهنی تازه‌ای برخورد کرد و در آنجا خیال خلدجان دیگری داشت، و برخورد این دو با هم آن حرکت تصویری فشرده‌ای را که از آن نام بردید ایجاد کرد، و همان برخورد با دنیای تازه خیال بود که گفتم منجر به کشف حجم و انتشار بیانیه حجم گرائی شد.

پیدا است که این حیات تازه خیال، در ذهن شاعر وقتی يك تكنيك كلام و قدرت‌های زبانی یا بقول شما يك «بافت زبانی» را که قبلاً در دریائی‌ها چهره نموده بود به خدمت می‌گیرد همان جوهر یگانه‌ای می‌شود که شما به «موهبت» از آن یاد کردید. از آن پس یعنی از «دلتنگی‌ها» به بعد دیگر همیشه همان مکانیسم ذهنی حجم گرائی است که مدام تربیت می‌شود و ورز می‌بیند، که نمونه‌هایش را می‌توانید در شعرهایی که در «دفترهای روزن» و دفتر «شعر دیگر» و جاهای پراکنده دیگر چاپ کردم ببینید که متأسفانه هنوز کتاب نشده‌اند.

ولی اگر بخواهید که خط‌شناساننده‌ای از این حیات ذهنی تازه بدهم، باید از حرف‌هایی که درباره «دریافت»های خیال در بیانیه شعر حجم گفته شده است مدد بگیرم. دوباره که به مکانیسم این طرز خیال کردن فکر می‌کنم می‌بینم که این قدرت‌های تصویری یا «حرکت تصویری» که شما عنوان کردید از آنجا تکوین پیدا می‌کند و شکل می‌گیرد که من شاعر در رابطه‌ام با طبیعت اطرافم خودم را در فاصله‌های قراردادی نمی‌گذارم، بلکه در طرف دیگری از طبیعت اطرافم قرار می‌گیرم که در آن طرف قرار نیست، و در حقیقت جایی برای بیقراری است، در ماوراء‌های نهانی، در ماورائی از طبیعت اطراف، که رسیدن به آن شناختن راه می‌خواهد، شناختن راه بین واقعیت تا آن ماوراء موعود، سکو همان

واقعیت است، و گریز و پرواز از همان سکو آغاز می شود و با کشف ابعاد بین راه، حجم هائی را زیر پر می گیرم و می گریزم تا مقری برای بی تابی هایم پیدا می کنم، یعنی با پیدا شدن آن مقر ماورائی است که بیقراریمهایم آغاز میشود و در آن بی قراری است که حرف هائی به لب می گذرند، کلامی مثل جادو، جادوئی که مسیر بازگشتم را تا آن سکو ترسیم می کند و آرام می گیرم و کلام آرام می گیرد، تمام زندگی شاعر در ترسیم همین حیات تازه ی خیال است، در همین رفت و آمد، در همین استحاله، در همین شدن... این همه برای آن نیست تا در رابطه با طبیعت اطراف، شاعر تصویری از اشیاء به دست داده باشد او در جستجو و در تب و تاب کشف آن مقر ماورائی که گفتم، می خواهد با شناخت حکمت وجودی شیء و یا در طلب شناخت و راز تظاهر هر واقعیت، مالا صورتی یا تعبیری از علت غائی آن شیء یا آن واقعیت را ترسیم کند و ناچار به ارتباط هائی می رسد که هیچ هیئت جسمی و ظاهری ارائه نمی کنند و به بی ارتباطی میمانند، و درست کشف و ارائه همین علت های غائی در شعر است که بشر را در ریاضی و علم و در کیمیا کمک می کند تا عجیب شود. چرا که دیگر دیر نیست که انسان در کشف ها و بدعت هایش تقلید طبیعت نمی کند، تقلید مستقیم از تظاهر فیزیکی طبیعت نمی کند و بدنبال کشف ارتباط های پنهانی نهفته در آن تظاهر فیزیکی است، او برای برداشتن و جابجا کردن در صنعت از شکل انسان تقلید می کرد (جرثقیل) ولی برای تقلید راه رفتن، به پا که می اندیشد چرخ را اختراع می کند که منظری است از علت غائی راه رفتن و هیچ شباهتی به پاندارد و تقلید مستقیم طبیعت نیست، تقلید آن منظر نهائی ای است که حکمت وجودی پارسم می کند و نتیجه ی حیات و حرکت پا است. در شعر حجم هم با همین مکانیسم خیال است که شاعر حجم گرا با عبور از بعدهای سه گانه به ارتباط های مرموزی می رسد که نتیجه تصرف ذهن او در واقعیت و در شیء ایست که سکوی حرکت او بوده است، و این ارتباط های پنهان طوری نیست که شکل طبیعی آن شیء را برای خواننده دعوت کند، بلکه خواننده برای فهم آن باید ذهنش را از میراث

تبریت تقلید رها کند...

همراذ : من از لحاظ «حرکت تصویری» در شعر شما که موردسئوالم بود به آنچه می خواستم رسیدم، چه از لحاظ شناخت صرفا تکنیکی و به اصطلاح «شگرد کار» و چه از لحاظ سیر تکاملی-اش، اما در مورد «بافت زبان» که باین حرکت تصویری عجین می شود، و به همین دلیل درسئوال من بطور یکجا آمد، چیزی نگفتید، در این مورد هم می خواستم آگاهی هائی از «شگرد کار» به من بدهید، لااقل در همان حدی که در مورد تصویرسازی گفتید...

دو یائی : در این مورد باید بگویم که آنچه بعنوان «بافت زبانی» از آن یاد می کنید، در واقع همراه با عوامل دیگر زبانی مثل پیوند کلمات زندگی هجاها و حیات حروف، و بطور کلی تربیتی که من در میان واژه ها دارم و تربیتی که واژه ها در شعر من دارند، و رفتاری که واژه ها در فاصله بین بین نوک قلم من و سفیدی کاغذ دارند، و رفتاری که من در فاصله بین ظهور کلمه در ذهن تا حضور آن در جایی از مصرع، با مصرع دارم، رفتار با کلمه و با مصرع، همه اینها «زبان شعری» مرا می سازند.

بنابر این صحبت از این «بافت زبانی» تنه ای به همه این عوامل دیگر زبانی می زند که تازه در کنار همه اینها، آنچه بیشتر از همه تعیین کننده است و رزهای تجربی و زحمتهای شخصی آدم است که می تواند داعی هر يك از آنها و یا مجموع آنها باشد، این دیگر يك «موهبتی» نیست که مثلا در خواب سراغ آدم بیاید و یا در حمام و در حوض و از این قبیل معجزه ها... رعدی و برقی و آذرخشی و ناگهان قافله نزار شاعر کان دلشکسته و سوزناک که با يك نگاه عاشق میشوند و بی يك نگاه شاعر، و هر دو در راز نگاه آنطور میمانند که شاعران شعر هزار ساله ما ماندند، با همان حرفها و با همان زبان و بیان، که این زبان و بیان همیشه متعلق به آنهاست نه به اینها. و اینها آنقدر آن زبان را دستمالی کردند تا طراوت زبان از بین رفت و دست و دستمال باقی ماند. و با آنچه باقی

مانند توانستند به کرسی‌هایی از نان برسند، با جامه‌هایی بی مرد و مردانی بی جامه، اشباح لاغر و لیسنده، که بر جوراب‌های خویش ایستاده‌اند (۱) و پارس به پای‌های رونده و ورزنده‌ای می‌کنند که گفتم «بافت زبانی» و در مجموع زبان شعرشان و شناسنامه کارشان را از خلال زحمت و طلب و جستجوهای دقیق و مدید بدست آورده‌اند. و طبیعی است که عاجز از درک کار این گروه باشند یعنی طبیعی است که آنکه بر جوراب‌های خویش ایستاده است لذت‌های رفتن و یافتن را مثل آنکس که با پای‌های جوینده‌ی متعلق به خود تجربه‌ی راه می‌کنند نه می‌شناسد و نه می‌فهمد و لذا زبان به عفونت فحش می‌آلاید و دهان به عقده کج می‌کند که یعنی نقد ادبی! و در این به اصطلاح نقده به اصطلاح ادبی تیشه را بر نمیدارد تا در مقابل تیشه ببیند بلکه بر میدارد و به ریشه آدم نگاه می‌کند تا به شیوه‌های شیطانی دوره‌های پیش و پیش‌تر آن پای‌های دونده‌ای را از بیخ قلم کند، که یعنی لابد «اهل قلم» است، و چه تعبیر دردناکی!

همراذ: منظورتان ظاهراً مبارزه‌ای است که بین شعر

سنتی معاصر و شعر نوی فارسی جریان دارد، که البته این جدال بین کهنه و نو همیشه بوده است، اما از لحن صحبت کردن شما حس می‌کنم که بر مورد خاصی و یا بر موارد خاصی توجه دارید. چون صحبت از «بافت زبانی» و زبان شعر شما بود، فکر می‌کنم بهتر باشد اگر مسئله را بیشتر بشکافید.

دویائی: بله، خوب موارد این مسئله زیاد هست و منهم تصادفاً از ذهنم گذشت، در واقع تصادفاً هم نگذشت برای اینکه همین چند روز پیش در خلال دو جلسه مصاحبه‌ای که با هم داشتیم، در خانه سیمین بهیمانی به موردی نظیر برخورد کردم و فی الواقع جا خوردم، جا که نه، غصه خوردم بیشتر. آنهم نه برای خودم چون پوست من دیگر از بسیاری اینهمه دشنام‌ها ورنی گرفته است. غصه بر حقارت انسان خوردم. مرتضی پسر سیمین که با شعر من و اصولاً با شعر عاشقی می‌کند و آرشیوی غنی از حیات شعر معاصر فارسی دارد، کتابچه‌ای بدستم داد که در آن

« سخنرانیهایی نخستین کنگره شعر در ایران » جمع‌آوری شده بود، سخنرانیهایی از چند محقق، منتقد، شاعر و مردم اهل ادب، و با تردید و احتیاط و کمی خجالت صفحاتی را نشانم داد که در آن یکی از همان شاعر-کان معجزه‌ای - که گفتم با حادثه‌ای در ردیف حوادث حوض و حمام ناگهان شاعر میشوند - بعلت بیگانگی با زبان شعر نو و بعلت جهلی که نسبت به فرم و شکل‌های زیبا شناسانه‌ی آن دارد از درك يك قطعه عاجز مانده و سیلی از ناسزاهای درشت را نه به شعر شاعر بلکه به شخص شاعر که حتماً نمی‌شناسد و نمیداند کیست، و حتماً به خاطر نمیدانم کی، روانه کرده است. که اگر زبان شعر و شکل‌ها و تکنیک‌های زبان شناسانه‌ی شعر را می‌شناخت و به آن دانش‌ها و قدرت‌های زبانی که گفتم «تعیین‌کننده است و نتیجه‌ی ورزش‌های تجربی و زحمت‌های شخصی آدم است» مجهز بود هرگز به این «تحقیق سودمند ادبی» مبادرت نمی‌کرد، نخوت نمی‌کرد و دشنام نمیداد... جهل به شکل دارد از این جهت که وسط يك شعر را آغاز شعر خیال کرده است (ظاهراً بعلت اینکه صفحه در آنجا ورق می‌خورد) و در نتیجه مستخرجی از يك قطعه بلند را بعنوان قطعه‌ای مستقل نقل می‌کند و ناچار زمان و مکان شعر را که در بندهای قبلی و در گذشته جاری است نمی‌فهمد و چون جهل به زبان هم دارد در نقل همین تکه از شعر به-عمد یا غیر عمد دست می‌برد: بجای «اینك» کلمه «اکنون» می‌گذارد و در مصرع‌های دیگر هم به نفع مقصود خود (که چندش آور و حقیر است) تصرفاتی می‌کند. چرا که «اکنون» صرفاً ناظر به وضع حال و زمان موجود است در حالیکه «اینك» نقش دیگری هم در زبان دارد. علاوه بر جنبه خطاب‌ی‌ای که برای جلب توجه کسی که نزدیک ما است دارد، در زمان ماضی هم می‌نشیند تا از چیزی که در همان زمان جاری است خبر دهد. مثل «آنك!» در گذشته یا آینده که می‌نشیند جنبه‌ی اخباری می‌گیرد و زمان را در گذشته یا آینده، زمان حال می‌کند.

بسیار دیده‌ام که منتقدان و قلم‌زنانی برای نقل مصرع‌های من زحمت مراجعه به کتاب را به خود نداده و صورتی مسخ شده از شعر مرا نقل کرده‌اند،

ولی آن شرفی که برای امانت در نقل قائل شده‌اند و نزد محققان دود چراغ خورده عزیز است هرگز نزد کسی که دشنام‌نامه می‌نویسد نمی‌تواند متصور باشد. من چون شعری می‌گویم که نمی‌فهمند لذا، مزور، جبون، دورو، شاید اجتماعی، ناسپاس، خطرناک و عامل استعمار هستم! این کلمات و ده‌ها دشنام دیگر را باید به فرهنگ انتقادی شعر معاصر اضافه کرد. ترمینولوژی شعر معاصر همین‌ها را کم داشت، و عجیب اینکه وزارت فرهنگ و هنر هم ناشر رسمی آن شد و از این راه دینش را نسبت به غنای «فرهنگ انتقادی» شعر ادا کرد.

در این جزوه نه تنها من بعثت شعری که می‌گویم، بلکه «متصدیان وسائل سمعی و بصری» بعثت ارائه‌ی آن شعر، «بی‌اطلاع و رفیق باز و غرض‌ورز» هستند و در این کار خطرناک «همدستی» می‌کنند و «بعضی از مصادر امور» را هم تهدید می‌کنند که «با یک اشاره و یک کلمه لطف‌آمیز مایه تشویق بعضی از عاجز زبانان سرسام گرفته نشوند... و بخود آیند و بدست خود تیشه به ریشه ملیت و قومیت و هنر و ادبیات ایران نزنند». و عجیب اینکه آن «بعضی‌ها» هم بخود آمدند و برای این «بعضی‌ها» دیگر هیچگاه کلمات لطف‌آمیز بر زبان نراندند و باز عجیب اینکه وقتی صاحب قلم اندر آجر کردن نان شاعر صاحب قدم هم میشود، حالاً می‌بینیم که در این چند سال همین «تحقیق سودمند ادبی»! توانسته است چه ضربه‌هایی نه به شعر شاعر، بلکه به شخص شاعر وارد آورد، ناگهان بن بست‌ها پشت سر هم سر می‌رسند. هر طرحی متلاشی و هر نقشه‌ای بر آب، شاعر همانقدر که در شعر فاتح می‌رود در زندگی شخصی و روزمره‌اش رفوزه میشود، و لذا به تلخی می‌بینیم که اتفاقاً آن «غرض‌ورزیها» و آن «لطف و اشاره» در گروه‌های آنان بیشتر ریشه دارد و برای آن «مصادر امور» هم تا صاحب آن قلم هست من نیستم، و در مملکت من این دیگر دارد کلاسیک میشود. و عجیب اینکه دشنام نویس مدعی است که در این رشحات ادیبانه و طولانی دارد از «زبان شعر» حرف می‌زند ولی چون نمیداند از چه حرف می‌زند تعریف آنرا به دوستش حواله می‌دهد: «من

چون در این قسمت از سخنرانی فقط با زبان شعر سروکار دارم - همان زبان شعری که چند روز پیش دوست دانشمند دکتر پرویز خانلری در باره آن در همین کنگره سخنرانی جامعی ایراد کرد - «عین آن کس که به خنده‌ی دیگران ایمان داشت و هر بار که می‌خندیدند او نیز می‌خندید و وقتی از او پرسیدند تو که زبان اینها را نمی‌فهمی چرا می‌خندی، می‌گفت این آقایان محترم که بی‌خود نمی‌خندند حتماً در حرف‌هایشان چیز خنده‌داری هست که می‌خندند و من به خنده آنها اطمینان دارم.

دشنام نویس، نیما را با همه تظاهر و افتخاری که به دوستی با او می‌کند «آزمایشگر ساده لوح» میدانند که «تلخ کامی‌های ترحم انگیز» داشت و نمیدانند که ترحم انگیز تر تظاهری است که او به دوستی با نیما می‌کند. و شعر «ای آدم‌ها»ی نیما را مصرع به مصرع زیر شلاق بیرحمانه انتقاد می‌گیرد و مثلاً درباره‌ی مصرع «از خیال دست یابیدن به دشمن» می‌نویسد:

«استعمال یابیدن بجای یافتن غلط فاحش است» و وجود این اغلاط فاحش را در شعر نیما از آن رومیدانند که نیما «غافل بوده است که مثلاً غزل‌های شور انگیز و پراحساس مولوی... بیش از آثار هر گوینده قدیم و معاصر با يك دنیا تنوع و وسعت اندیشه مبین خصوصیات زندگی... است» (۲) و در صفحات بعد توصیه می‌کند که شعر جلال‌الدین مولوی را «سرمشق و نمونه» قرار دهند و نمیدانند که جلال‌الدین مولوی در چند تا از بهترین غزل‌هایش این «اغلاط فاحش» نیما را بکار برده است:

هله نومید نباشی که ترا یار براند
گرت امروز براند نه که فردات بخواند
دل من گرد جهان گشت و نیابید مثالش
به که ماند، به که ماند، به که ماند، به که ماند

همراذ: این نمونه‌ای را که ارائه دادید مدرک محکمی است که نشان می‌دهد اغلب حمله کنندگان به شعر امروز حتی در سطح استادان دانشگاه نه تنها از کم و کیفیت شعر امروز بی‌اطلاع هستند بلکه بی‌اطلاعیشان ادبیات کلاسیک را نیز در

بر می گیرد و درحد همان نسیخه شناسی وقع، لع، مج، ثق، ها
باقی می ماند، بهرحال از این موضوع بگذریم تا...

«ویائی: بله، منظورم این است که دیگر شعر را از خلال آنهمه
زحمت و طلب و آنهمه جستجوهای زبانی و فنی که همیشه درخمیره ی
شاعران بوده و هنوز درخوب ترین آنها هست به سنجش نمی گیرند بلکه
سنت گرا و میانه رو و نورو، خلف و ناخلف، مقاله نویس و روزنامه
نویس، همه نزدیکیشان به شعر و قضاوتهایشان درباره شعر بیشتر به
شوخی و تفرن می ماند، به خودنمایی و آیین دوست یابی شبیه تر است، يك
نمونه اش را که مثال زدم دیدید که همه ی این چیزها بود، يك نوع نقشه-
کشی برای همه ی این چیزها، در حالیکه وقتی شما از «بافت زبانی» در
شعر من حرف می زنید و طرح سؤال می کنید من به آن تجربه ها و تمرین ها،
و به آن زحمت ها و ورزهای زبانی فکر می کنم که گفتم، و روزها و شبها
بر سر آن تأمل کرده ام تا آن عوامل پنهان و آشکار زبان را، زبان فارسی
را، بهتر بشناسم تا بتوانم در شعرم تظاهر تازه ای به آنها بدهم، چه بسا
در شعرهایم خطر کرده ام تا بتوانم در نظام های صوتی و عناصر آوایی،
در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم، و با این رخنه های كوچك، گستاخانه
عاشقی کرده ام، رفتاری تازه با لغت هایی نه تازه، که نقشی دیگر و مسکنی
دیگر در عبارت ها و مصرعهایم برای آنها می ساخت، از اندیشه ای که بر
سر يك حرف اضافه، مثلاً «از» مصرف کرده ام تا کشف استعمال تازه ای
از يك «قید» و تا حضور بی سابقه ای از يك جمله كوچك در يك عبارت
بزرگ، از کاربرد يك علامت صوتی تا صفتی با کاربرد تازه، اینها همه
آن چیزی را می سازند که شما با عنوان «بافت زبانی» از آن نام بردید.

همراذ: معلوم است که بافت زبانی شما، و اصولا يك

بافت زبانی در چه اضلاعی از زبان جریان دارد و از چه
اضلاعی در زبان ما یه و تغذیه می تواند بگیرد ولی اگر ممکن
است نمونه هایی از این تأمل ها و خطر کردن ها بدست بدهید،
که چرا رخنه؟ و چرا خطر؟ گرچه من شخصاً می توانم در

حافظه‌ام به‌موارد بسیاری از آن برسم.
«دیائی : یادم می‌آید اولین بار که در قطعه «از دوستت دارم»
گفتم :

من دوست دارم از تو بگویم را
ای جلوه‌ای از بآرامی

الخ...

که کار برد تازه‌ای از فعل، جمله و قید ارائه می‌کرد و یاد «دریائی‌ها»
که گفته‌ام:

در آب‌های آزاد
آب مراقبت نشده
آب بطور کلی...

که در آنها کلمات و ترکیباتی مثل: بطور کلی، مقاطعه، مشخصات
و... که همیشه متعلق به زبان محاوره و زبان اداری بوده‌اند جایی در شعر
یافته‌اند و موارد بسیار دیگری که زبانی دیگر در شعر من می‌ساخت، اینها
همه مرا در آن زمان مواجه با حمله و اعتراض اساتید و خشم و طعن و طنز،
و اگر میشد جرح و شتم پاسداران زبان قرار میداد، استادی سخن شناس
این دو مصرع از شعرهای دریائی را :

آنك كرانه آينه‌ای آگاه!

انسان، درخت تصویر

موضوع سرمقاله‌اش کرد و در نقدی عصبی، همراه با نیش و خشم
و تأسف اعلام کرد که این زبان، فارسی نیست، و استادی کیهان شناس که
اتفاقاً مشوق من و ناشر اولین شعرهای من هم بود با دریغ و اعتراض از
پشت تریبون‌های روشنفکرانه فریاد کرد: «بر ارتفاع زخم - پرواز داشتیم»
فارسی نیست، با روح ادب فارسی مخالف و بانظام و نحوزبان ناسازگار
است، و بسیاری از نیمچه استادان هیچ شناس هم که فقط فرصتی برای خود نمائی
و دلسوزی‌های الکی پیدا کرده بودند که یعنی ما هم هستیم! و لذا حرف‌هایشان
به روحیه من خدشه و خراشی نمیداد و مرا حتی يك لحظه هم به تأمل

نمی برد: شب نمی که رقم بر موج بزند، تکه ای بر لحاف چهل تکه، پف نمی برنمدی به امید کلاهی... ولی من ماموریت خود را شناخته بودم و در پی رضایت آن بودم.

نمیدانم، این حرفها شاید قسمتی از جواب آن سؤال شما را بسازد که پرسیدید «چطور به این موهبت رسیدید» این خطر کردن های غریب همیشه شاعر را از موئی باریک می گذرانند، از موئی در فاصله توفیق و رفوزه شدن، و همیشه تکنیک شاعر و بقول شما «شگرد» های اوست که او را نجات میدهد. و نجات من از آنجا است که می بینیم بسیاری از آن خطر کردن ها امروز جای مأنوسی در نوشته و شعر شاعران جوان دارد، حتی از همان نمونه هایی که مثال زدم، اینکه اینها پذیرفته می شوند و میمانند و بنوبه خود سهم کوچکی است در رسالتی که شاعر در غنی کردن آن دستگاه عظیم زبانی دارد، علت قبول و توفیقش همان شگردی است که گفتید، یعنی ذوق کاربرد آنها، یعنی در حقیقت همان ذوق، و ذوق گاه چیزی جز همین تظاهری که در قلمرو کاربرد زبان دارد نیست. همان چیزی که شما «موهبت» گفتید و تا حدود زیادی درست هست. من به این ذوقم احترام می گذارم، نه اینکه مست شوم، مست از چیش؟ وسیله افتخار و تمتع منم نیست، معشوقه منم نیست، يك یار همراهی است که نمیدانم از کجا بمن داده اند؟ خدا، خون، خودم؟ بهر حال این زبان من است، برای من این زبان پراز خداست، تمتع من از آن این است که فقط نیتی روحانی بگیرم، پس کیفیتی است برای تکوین همه شعرهایم و فکرهایم، که فکرهای پیشنهادی و بهتر بگویم تحمیلی اوست. اما من بر این زبان نایستاده ام، یعنی بر تصویری که شما از چهار کتاب من دارید، شما خوب میدانید که من کار می کنم ولی آخرین کارهایم را نخوانده اید، من مدام زبانم را آرایش میدهم، زبان من مدام در برابر آئینه است.

همراذ: چه تعریفی از زبان میدهید؟

دو یائی: هیچ تعریفی، خودتان گفتید معلوم است که در چه اضلاعی جریان دارد، که تازه اگر قلمرو جریان آن، و اضلاع تکوین آن معلوم

باشد باز کمکی به تعریف آن نمی‌کند. این تعریف، رسیدن به يك عرفان شخصی از کلام است، وقتی که باید در شبکه ارتباطی آن حل شد. زبان هر کس خود آنکس است، زبان يك شاعر زمانی تکوین پیدا می‌کند که خواننده را به چهره شاعر، به چهره فیزیکی شاعر برساند. چطور می‌شود به این تکوین رسید اگر شاعر تمام خودش را به زبان نداده باشد. البته نمی‌شود در جواب شما يك تعریف آکادمیک برای زبان، زبان شعر، ارائه کنم، ولی غیر آکادمیک چرا: تنی که حرف می‌زند فراموش در حرفش می‌شود، مثل این است که داخل يك تن دیگر بشود، يك تن تجربیدی آبستره، تن زبان.

همراذ: اگر چه من درباره‌ی زمینه‌ی فلسفی بیانی‌شعر حجم حرفهایی دارم ولی از طرح آن در اینجا می‌گذرم و فقط به طرح چند ایراد می‌پردازم. در بیانی‌ه بجز یکی دو مورد تمام حرفهایی را که مطرح کرده‌اید بیشتر در مورد نحوه‌ی بیان شعری - یعنی همان فرم - می‌باشد و در یکی از «شعر-فکرها» اشاره کرده‌اید که: آن حقیقت یگانه‌ای که جستجو می‌کردم، شاید ندای دعوت عبارت‌ها بود. و میدانیم که پرداختن بیش از حد لازم به شکل و فرم، شاعر را از پیامش دور می‌کند و به ورطه‌های شکل‌گرایی - فرمالیسم - می‌کشاند. جواب این گروه را از آستین مولوی بیرون می‌کشم که:

جسم‌ها چون کوزه‌های بسته سر
تا که در هر کوزه چبود درنگر
کوزه این تن پر از آب حیات
کوزه آن تن پر از زهر ممات
گر به مظروفش نظر داری شهی
ور به ظرفش عاشقی تو گمرهی
این مسئله را چگونه توجیه می‌کنید؟

دو پائی: برای من جالب است که اولین باری است که می‌بینم

به وجود زمینه‌های فلسفی در بیانیه شعر حجم توجه شده است، که تصادفاً استخوان حرف و چراغ کشف در همان جا است، و حجم گرائی در اصل بر آن ایستاده است و یا نشستی از آن است، و بهر حال می‌تواند بین ما بحثی موعود باشد.

اما در مورد اشاره‌های مربوط به نحوه‌ی بیان شعری و آنچه در باره شکل و فرم گفتید، فکر می‌کنم که گرفتار پیشداوری‌هایی هستید که از زمینه‌های ذهنی قبلی آب می‌خورند. در این باره بسیار نوشته و هم حرف زده‌ام، که فرم در مفهومی که من از آن دارم چیست و چه چیزهایی شکل سازند در شعر من، و تکیه من بر فرم بخاطر بیمه‌ده انگاشتن فکر، خفه کردن حرف، و گریز از ارتباط نیست. بلکه برعکس فرم در کار من همه‌ی اینها است: نجات فکر از قبح تکرار، نفس کشیدن حرف در فضایی که خود آن حرف است، ننشستن در يك سر ارتباط بلکه موضوع ارتباط شدن. معذالك تا آنجا که حوصله صحبت باشد توضیح بیشتری میدهم.

همیشه همه‌ی یکی دو منتقد بد، شیاع غلط، تاسی و تحریف، ذهن‌های تنبل را از جستجو انداخته تا آنچه با آموخته‌های قدیمی آنها مانوس‌تر است بپذیرند و همیشه از کشف‌های نو بترسند. بیشتر مردم دانش‌هایشان را دوست دارند و از هر حقیقت تازه‌ای که دانسته‌های قبلی‌شان را خراب کند هراس دارند، اصلاً بعضی‌ها هستند که به دانسته‌های خود عشق می‌ورزند آنقدر که از هر حقیقت تازه و هر ضابطه‌ای که آن دانسته‌ها را در هم بریزد نه تنها می‌ترسند بلکه با آن دشمن می‌شوند و ریشه بیشتر دشمنی‌ها هم همین است، همین ترس، ترس اینکه با قبول حقیقت تازه بدست خود خط بطلان بکشند به همه‌ی دانسته‌ها و معیارهای انتقادی که عمری عاشقانه از آن حرف زده‌اند. و منتقد بد از همین ریشه استفاده می‌کند، و آب به‌همین ریشه می‌دهد...

همراذ: این موضوعی را که طرح کردید درست است عرب‌ها هم می‌گویند «الانسان عدو علی ما جهلوا» گرچه ربطی به بحث ما ندارد ولی بقول شما، منتقد بد همیشه با سلاح

انتقادی منسوخش هست که می‌تواند حرفش در شیاع غلط
موثر باشد.

دو یائی : در فرهنگ انتقادی امروز دیگر دیرزمانی است که شکل
و محتوا ضابطه‌های نقد نیستند، و دریچه‌هایی برای قضاوت نیستند.
دیدن شعر از این دوزاویه ندیدن شعر است. چرا که يك شعر، مثل يك
اثر هنری، دیگر قالبی برای در برگرفتن يك عقیده و يك اندیشه نیست،
بلکه يك مجراست برای استنشاق هواهای تازه، و ارتباط مستقیم دارد
با احتیاجی که روان آدمی به تازگی دارد که وقتی خوانده میشود مستقیماً
سراغ روان ما را می‌گیرد نه فرزانیگی ما را. به هیجان آمدن از هیجان
خلق، یعنی شعر خودش موضوع خودش است. منظورم این است که فرم
در کار من و در حرفه‌هایی که همیشه از آن زده‌ام ظرف نیست، سهمی
که فرم در شعر دارد، و یا سهمی که در توقع من از شعر دارد سهم مظروف
است، و عین مظروف است. که نه تنها می‌توان به آن نظر داشت بلکه
شاهانه می‌شود با آن عاشقی کرد. البته فرض من اینست که تعریف‌های
من از فرم را میدانید تا مثلاً به قالب تعبیر نشود، به خشت زدنهای غزل،
قصیده، رباعی، مثنوعی و... و به عواملی چون قافیه، وزن و بحر عروضی
که اینها هیچ سهمی در تعاریف من از فرم ندارند، و گرنه باید سؤال
و جواب دیگری را بدواً به شناخت تازه از مفاهیم تازه‌ی فرم اختصاص داد،
تا بین مساارتباط برقرار شود.

بچه
فکر
نقابی

و لذا با این فرض است که می‌گوییم سهم فرم در شعر من سهم
مظروف است، و نه ظرفی برای ارائه فکر. اصلاً اصرار در ارائه فکر نقابی
برای بی‌فکریست، فقر در فکر است که فکر را به رخ می‌کشد، که نقابی
شود برای فقر. و با این قصد لباسی از شکل می‌پوشد بر چیزی که تائیدی
بر تمام شدن آن چیز است.

همراذ : اینجا دیگر با شما موافق نیستم، میدانید که
اصولاً کلمات از دو نظر قابل توجه هستند. اول اینکه هر کلمه
ضرورتاً برای ادای يك مفهوم بوجود آمده، ثانیاً هر کلمه دارای

يك ساختمان آوایی است، شاعر در خلق يك اثر با خواننده خود دو نوع ارتباط برقرار می‌کند يك ارتباط به لحاظ مفاهیم کلمات و يك ارتباط به لحاظ آوا و ساختمان فونتیکی کلمات منتهی تلفیق این دو نوع ارتباط در شعر باید چنان پوشیده باشد که محسوس نباشد و اگر باشد دیگر شعر نیست، نظم است ناگفته پیدا است که برای سهولت نقد و بررسی است که اصطلاح ظرف و مظروف را بکار می‌گیریم، که در واقع اصلاً ظرف و مظروفی در کار نیست و اگر باشد کاری است شبیه خشت زدن و این همانطور که اشاره گردید در مقوله شعر نیست.

دو یائی : بعلاوه آنچه از آستین مولوی بیرون می‌کشید طبعاً از آستین افشان او نیست، که آستین مولوی نه در مثنوی بلکه در شمس تبریزی است که افشان است، که همه آن عوامل ظرف ساز را به سیلاب میدهد تا شعرش مظروفی در حد آن ظرف نباشد. وقتی شاعر آنقدر با زبانش یگانه شد که در ارائه‌ی زبان ارائه‌ی تن کند دیگر چطور می‌تواند در یکی از آن ظرف‌های کدائی معهود و محدود بگنجد؟ زندگی زبان، دیگر زندگی بدن می‌شود که هزاران فرم دارد، مثل باله، در هر لحظه فرمی تازه ارائه می‌کند، که به تنهائی غنی است و با قرینه‌های دیگر غنی‌تر. در شمس تبریزی شما بدن مولوی را در گردش‌های کلام و در چرخهای زبانی‌اش می‌بینید ولی در مثنوی بدن او حضور ندارد، برعکس فکر او را می‌بینید که مظروفی برای ظرفی شده است.

در این بحث من از فرم، وقتی به شعر، به قطعه شعر، به عنوان يك هنر زیبا در میان هنرهای زیبانگاه کنید و با این دید به آن نزدیکی کنید، آنچنانکه در نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی رقص و تئاتر می‌کنید، در آن صورت وقتی به مسئله خلق فکر کنید طبعاً سهم فرم را در شعر در قلمرو خلق قرار می‌دهید و فرم شعر موضوع خلاقیت هنری می‌شود، چطور که در سایر هنرهای زیبا که اسم مردم جستجوی شما برای ارضاء ولذت از این دریچه آغاز میشود. وقتی فی‌المثل در تئاتر به حرف آنتونن آرتو *ARTAUD* فکر

میکنم که گفت: میزانسن هست که خیلی بیشتر تأثر است تا نمایشنامه‌ی نوشته یا گفته... با اینکه نمایشنامه خود قسمتی از فرم را، عمل‌ها و مکان‌ها را، قبلاً دربردارد معذالک بتنهایی يك خلق نیست، تأثر نیست. تازه میزانسن هم تعیین نحوه‌ی عمل (حرکت) و تثبیت آن برای همیشه نیست، بلکه تهیه و تعیین جا و زمینی است که آن عمل بتواند خود را در آن ول کند و در کشفی که می‌کند رها شود. می‌بینید که این تازه اصلاً انجام عمل نیست.

در شعر هم همینطور است، شاعر خودش را به طبیعت نه اضافه که ادغام می‌کند، یعنی تعدی و تصرف، نه ارائه‌ی زیبای فکری که به طبیعت می‌کند. اکتاویوپاز می‌گوید: «شاعر آنکسی نیست که اشیاء را می‌نامد، بلکه کسی است که نامشان را حذف می‌کند.» در این تعدی و تصرف است که شاعر خودش را، خود فیزیکی‌اش را، در لحظه‌ای از زمان، و در مکانی که از آن خود فیزیکی جدا نیست، تثبیت می‌کند. مثالی از برنار نوئل *Bernard noel* می‌زنم: جلوی آئینه‌اید معمولاً و عادتاً در این موقع جز چهره‌ی خودتان را نمی‌بینید، پس کی آئینه را می‌بینید؟ کی به آئینه فکر می‌کند؟ هیچکس، اما حرف من از اینجا شروع می‌شود که شما وقتی پیش خودتان می‌گوئید بروم نگاهی به آئینه بکنم، اگر به سطح آئینه نگاه کنید و نه به انعکاس خودتان، چشم‌هایتان اذیت می‌شود، شقیقه‌ها و کاسه چشم درد می‌گیرد، معذالک اگر از جا در نروید و در نگاه به آئینه اصرار کنید، فضای مه‌آلود گنگ و درهمی ایجاد میشود که در آن هر چیزی مبهم و لرزانده و آشفته می‌نماید. حتماً آئینه را رها می‌کنید، ولی دچار سؤال و وسوسه میشوید، و روز دیگر و بار دیگر این تجربه را تکرار می‌کنید و هر بار جرأت می‌کنید که در مه سطح آئینه دورتر را نگاه کنید، سرانجام و ناگهان چیزی ظاهر می‌شود. يك فرم، يك چهره، چهره‌ای به تقلید از مرگ، چهره‌ای که مال شماست.

شاید دیگر این تجربه را از سر نگیرید، شاید هم یاد بگیرید که

به ترس خود فائق شوید ، هربار می بینید که ملاقات در وسط يك پل صورت میگیرد. کی آنجا می آید؟ شما و او از هرطرف يك راه را طی می کنید و همزمان بهم می رسید، تقریباً آنچه اتفاق می افتد از این قرار است که: از میان مه يك شکل ظاهر میشود ، از این شکل کسی بیرون می آید و از این کس شما و از شما يك جمجمه، يك اسکلت، و هربار که شکلی جانشین شکل قبلی میشود - شکل قبلی ، مثل دایره ای روی آب، در انتها ناپدید میشود. اگر نتایج حاصل از این تجربه را یادداشت کنیم، اولین برداشت ما این است که آئینه که در گذشته مکانی و ظرفی برای چهره ی شما بود و چهره ی شما مظلوف آن ، با این عمل و با این طرز نگاه کردن به آئینه می بینیم که مکان نه يك ظرف است و نه يك مظلوف بلکه فضائی است و میدانی است برای آن کش و قوس ها. تمام آئینه و آن «شمای دیگر» یا آن دیگر شما و تمام آن دوایر و حرکات، امکان آنها محو و ظهور، زمان ملاقات در وسط پل و گریز سایه، همه يك جا بصورت يك مجموعه واحد، موضوع نگاه شما شده است. مفهوم فرم در شعر هم همینطور است، بویژه در شعر حجم، که ما بر سر آنیم، با همین تعبیر باید پذیرفته و فهم شود. این کار را شور خلق اداره می کند، و ارتباطی هم البته با فرمالیسم ندارد، یعنی شرح و بسطی نیست که زرق و برق داده شود. فرم برای شاعر تکوین يك حادثه است و در این حادثه او خودش را زیر نگاه خواننده مبادله می کند، توفیق او در وقوع این مبادله است و تنها در این صورت است که به آن ورطه ای که شما گفتید می شود اندیشه کرد. حرف ما در اینجا همسایه همه حرفهائی میشود که راجع به زبان شعر گفتیم، یعنی او، شاعر، در صورتی به آن حادثه می رسد و توفیق مبادله خویش را در آن حادثه پیدامی کند، که به آن لغت و به آن کلام جادویی و جسمی و به آن جسم لغتی رسیده باشد. تصور من همیشه از يك شاعر خوب این است. چه در شعر حجم و چه در مناظر دیگر شعر، که در اولی مکالمیسم خلق اقتضاء آن می کند و در دومی بروزهای استثنائی حیات شاعر است. در نزد چنین شاعری تکوین فرم را اگر

بخواهم میزانشن بسدهم چنین است که انگار حادثه در داخل دهانی می گذرد که دندانهای تماشاچی و زبان خاك صحنه است. در چنین میزانشنی است که شعر، تمام شعر (نه ظرف و نه مظروف) روی سفیدی کاغذ اتفاق می افتد و راستی چه اتفاقی افتاده است؟ - جز اتفاق، که افتاده است.

همراذ: در یکی از بندهای بیانیه حتی درجائی دیگر مطالبی را مطرح کرده اید که بوی تعهد گریزی می دهد. اگر منظور از تعهد تلاش هنرمند در تسریع جریان های اصیل اجتماعی و اعتراض و عصیان علیه جریان های کاذب و هر نوع فساد و ابتذال باشد، چگونه هنرمند می تواند مسئول نباشد؟ توجه شما را به گفته ژان پل سارتر در مجله عصر جدید جلب می کنم که می گوید: من گوستا و فلوبر و بالزاک را مسئول حوادث ۱۸۴۸ پاریس می دانم باین دلیل که اینها آن حوادث را در آثار خود منعکس نکردند.

دو یائی: زمینه چینی در حرف شما خبر از زمینه ای دیگر میدهد. وقتی که تعریف های قدیمی «تعهد» را ورق می زنید در واقع دگرگونیها و تنوع هایی از مفهوم يك تعهدی را ورق می زنید که اساس و اصولش همیشه به يك شکل معینی فهمیده شده است. سؤالهای شما بعلاوه دوام همین ادراک واحد را تأیید می کند، باطرز استعمال کلمه تعهد و غلت آن در دهان شما همراهش سلسله ای از مفاهیم مسئولیت، رسالت و بطورنگفته می آید، مفهوم دیگری هم هست؟ اما منکه سؤال می شوم قبلاً سعی کرده ام آنرا در سطحی از ارزش حرف بگذارم، تا وقتی که در کنار سؤال می نشیند ظرفیت جواب بگیرد، به تعبیر دیگر، من خودم رامی بینم که به سمت يك میدان مغناطیسی رانده می شوم که نیروهایش رامی شناسم، و به جذبه هایش آشنایم. ضمناً میدانم که این نیرو تنها نیست، مال هزاران هزار است، منهم خودم را برهنه در لانه زنبور نمی گذارم و گرنه چگونه در میان هزاران هزار نگاه، نگاه درونم را پیدا کنم، که تازه در آنجا هم نگاه من نگاهی به «خود» است. و تجربه کرده ام که همیشه همین نگاه یگانه است که مرابیشتر از همه متعهد می کند. مگر من مدل هستم؟

ولی مثل مدل نگاه می‌کنم، و این نگاه البته هیچ‌چیزی را ثابت نمی‌کند، هدف دیدن در خود دیدن است، دیدن خودش هدف خودش هست، شاید اشاره شما به این بند از بیانیه است که می‌گوید: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجره‌ی تعهد می‌گریزد، و اگر مسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است که انقلابی و بیدار است، و اگر از تعهد می‌گوید از تعهدی نیست که بردوش می‌گیرد بل از تعهدی است که بر دوش می‌گذارد...» و این خیلی مهم‌تر است، چرا که در حالت اول (بر دوش گذاشتن) حالتی عامل، فاعل و مؤثر است. آیا در این طرز برخورد با تعهد، مفهوم «گریز» می‌بینید؟ پیدا است که بر جمله اول توقف کرده‌اید که می‌گوید: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد، البته تا وقتی که تعهد حجره باشد و ایدئولوژی دکان باشد، از آن می‌گریزد.

همراهِ: من بر جمله‌ای توقف نکردم، اتفاقاً منظور من از طرح این سؤال، رفع همین شائبه است که به غلط درباره شما شایع شده است. شما از «تعهدی» می‌گریزید که از آن دکان و حجره ساخته باشند، بسیار خوب، ولی در برابر آن تعهد راستین و در برابر آن مسئولیت‌های انسانی چطور؟ مطالعه «دلتنگی‌ها» و بسیاری از اشعار کتاب اول‌تان و قطعاتی از شعرهای دریائی نشان می‌دهد که شما نتوانسته‌اید و نمی‌توانید در برابر آن، تأثیر ناپذیر باشید.

دویائی: درست تشخیص داده‌اید، و این توضیح نه برای مقابله با شما، بلکه برای گشودن متن بیانیه و اصلاح همان شائبه است یا شایعه، یا کم‌فهمی يك منتقد کم‌سواد.

همراهِ: می‌توانم بپرسم اشاره شما به کیست؟

دویائی: شخصی بنام عبدالعلی دست‌غیب که کمپیه‌ی تأثر آوری است از يك منتقد باسواد... بگذریم و این‌که پرسیدید چگونه هنرمند می‌تواند مسئول نباشد؟ توجه شما را به ادامه‌ی جمله جلب می‌کنم، می‌بایست از

توقف بر آن جمله برخاست و راه افتاد تا جواب خود را در آخر بند گرفت که می گوید: «... پس، این شعر پیش از آنکه متعهد بشود، متعهد می کند» یعنی به دنبال مسئولیت ها و تعهد های جهت داده شده نمی رود، تعهد های موجود، تعهد هایی که سازمان های جهانی، میکروفون ها، نشریه ها، و جناح های مختلف پیش پا گذاشته اند، همین هایی که دیگر حجره شده اند، بنابراین برای اینکه شاعر، متعهد بکند بیانیه می گوید: «به درون نبوت میدهد تا از ندا های درون جهت بگیرد.» و فکر می کنم که مسئولیت او همین است، یعنی باید «مسئول کار خویش و درون خویش» باشد تا به آن جهان بینی برسد تا به آن شعر تعهد گذار، نه تعهد گزار برسد. در ترجمه ای که از بیانیه به قصد انتشار به زبان فرانسه کرده ام این معنی را شاید بهتر برساند، به جای صحبت از *Poesie engagee* باید از *Poesie engageant* گفت. و نمی توان مدعی چنین شعری بود مگر آنکه به آن درون پیامبران در شعر رسید.

اینست که گفتم فقط نگاه می کنم، و درون، يك روز زیر همین نگاه تکان می خورد، که تکان روحیه است، ناگهانی و سریع، مثل فکر که تکوینش سریع و ناگهانی است، شاید بشود بهش يك تولد روحانی گفت، ولی می شود هم به عنوان تولدی در جسم به آن نگاه کرد، تولدی در تن، منظور را روشن تر بگویم، تعهد با اینکه تولدش مثل تولد فکر سریع است، یعنی با ورودش در من، مرا وارد خود می کند. بمن یسار می دهد که همه چیز در بدن من می گذشته است، بهنگام تکوین، و از همان چیزی شروع کرده است که بهش «روحیه» می گویند، که انگار بدن آنرا برای فکر کردن به خودش، با خودش نگاهش داشته است. پس اگر تعهد در تن، است و در سرعت تن تندتر از تن می رود، برای آنست که روحیه پنهان در تن قبول تعهد کرده است، و گرنه ضعف که نمی گذارد در او تندتر از او برود. پس تعهد فقط نمای فیزیکی نیست، و گاه اصلاً نمای فیزیکی نیست، و نمای فیزیکی دادن به تعهد همان چیزی می شود که بیانیه می گوید باید از آن گریخت، یعنی حجره داری کردن ایدئولوژی...

و در توجیه همین نشانه‌های ظریف است که می‌گوید «... و اگر مسؤول است مسؤول کار خویش و درون خویش است» و اینکه گفتم در آن میدان مغناطیسی فقط نگاه می‌کنم، چون همه‌ی آن هزاران هزار آنچه از این مشغله درون می‌بینند، اینست که فقط نگاه می‌کنم، مثل خدا که به نظام و بی‌نظامی دنیا نگاه می‌کند بدون اینکه اینهمه او را بگیرد و یا او اینهمه را. در حالیکه در این نگاه روحیه‌ای هست دائم‌کار و بی‌تاب که در را به روی آن «همه» ی مطلوب بسته است، که از «تعهد» می‌گریزد و به تعهد خطابی دیگر دارد، که دیگر نمای فیزیکی نیست و پس نمی‌بیندش، و ساختمانی سخت درونی دارد که فقط هوش اداره‌اش می‌کند. به آن «همه» ی مطلوب می‌رسد و آن «همه» به او نمی‌رسند، و درست در فاصله‌ی همین نارسائی است که شعر زندگی‌اش را در کاربرد تعهد از دست نمی‌دهد.

مصاحبه‌کننده : غلامرضا همراز

زمان انتشار : شهریور ۵۴

جای انتشار : مجله نگین شماره‌های ۱۲۳ و ۱۲۴

1950

$$\begin{array}{r} 421 \\ 302 \\ \hline 723 \end{array}$$

Acc. No. ~~6242~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

تعریف شعر نو

اشاره :

مستخرج از پاسخی که به اقتراح سردبیر ادبی روزنامه اطلاعات داده شده است و موضوع آن «تعریف شعر نو» و جلوه‌های گونه‌گون آن بوده است.

سؤال: شعر نو را چگونه تعریف می‌کنید؟

پاسخ: شعر انواع و اقسامی ندارد که از آن میان یکی را از دیگری برحسب جوهری که در آن است تشخیص دهیم و جدا کنیم. فقط شعر است که هست و اگر در طول زمانه و تاریخ برای آن چهره‌ها و منظرهای گوناگون پیدا شده است به خاطر آنست که شیوه‌ها و وسیله‌های بیان گوناگون بروز کرده‌اند، و تمدن‌ها و سرنوشت‌های آدمیان گوناگون بوده است. پس برای شعر نو تعریف خاصی نباید جست که قلمرو معینی را در جهان وسیع شعر شامل شود و فقط بازگوی رازهای آن جهان باشد، و نمی‌توان هم جست. دریک فرمول خلاصه نمیشود، با تعدادی اصل همراه نیست که اگر مثلاً اثری با آن اصل‌ها تطبیق کرد در فضای شعر نو قرار بگیرد.

این معنی نه فقط در حرف زدن از شعر نو، بلکه در صحبت از تمامی مناظر زنده شعر امروز ایران و جهان صادق است. لوئی آراگون در همان سال‌های اول جنبش سوررئالیسم در کتابی بنام «درباره سبك» نوشت: «چه حماقت غم‌آوری است اگر شعر خود را برطبق شیوه‌ای بنام

سوررئاليسم بسازيد...»

در حقيقت هم شعر نو جوهری خلاف آنچه در شعرهای شناخته شده ديگر هست ندارد در معنای کامل عبارت، شعری است آزاد از اجبارها و فشارهایی که بر شعرسنگینی می کند و رمانتيک ها و سنت گرایان و قافیه پردازان همیشه نخستین کسانی اند که اشتیاق رعایت آنرا دارند. و حتی گاه می خواهند که این اشتیاق حاکم بر ذوق جامعه بماند، و لذا جمع میشوند و شمع میشوند... درحالی که تقدیر شعرهیچگاه در دست شمع انجمن نبوده است. اینست که پس از مولوی در میان همه کسانی که حس میکردند شعر دارد در حنجره هاشان خفقتان میگیرد و خواستند تا نفس بکشند، نیما و شاعران پس از او بودند که کار کردند و کاری که چنین شعری را از وجودش آگاه کردند و حالا شعر نو بر وجود خود آگاه ایستاده است و مثل هر شعر واقعی ديگر شعریست یگانه و چندگانه، آنچنانکه از گوناگونی فرمها و تنوع راههایش پیداست و تشخیصشان از هم «متخصص» نمی خواهد.

شعر نو، خارج از فرم تازه شاعرانه اش می خواهد تا وسیله ای برای رهائی کامل روحیه باشد و در اصل طغیان خیال و فریاد روح است که به خودش باز میگردد تا محظوراتش را درهم بریزد و این بهم ریختن ارادی نظم اشیاء است که هم آهنگی واقعی آنها را از بین میبرد و در شعر گم میکند تا هم آهنگی خویش را خلق کند که البته هنوز گاه بنظر کسانی که دست بقلم دارند جنون و دیوانگی است و صنعت است، بازیگری است، برای بزرگ کردن بی ذوقی و بی هنری است... و این حرف از دورترین زمانی که ناظمها و «شعرساز»ها وجود داشته اند مدام تکرار میشود، یعنی درست از زمانی که شنیده می شود «آسمان» آبی و شفق خونین است و شمع میگیرد و پروانه میسوزد... و اینست که ناگهان شاعری حقیر و مضحك میشود و شعر را حقیر و مضحك میکند وقتی

که در پله‌ی کمال، تکرارش می‌کند و امروز در مجله‌های معمر و در مجله‌های
مقدس گاه حتی برای این تکرار جشن هم می‌گیرند و شاعران سوءهاضمه
از هوش می‌روند.

مصاحبه‌کننده : دکتر سرامی

زمان انتشار : آبان ۵۲

جای انتشار : صفحه ادبی روزنامه اطلاعات

هر شعر خوبی شعر حجم است

اشاره :

خودش می گوید که شعر را از ۲۲ سالگی شروع کرده ام، و به شوخی اضافه می کند این در سرگذشت نبوغ يك استشنا است، چرا که اکثر نوابغ خردسال و بزرگسال گفته اند که اولین شعرهایشان در ۱۲ سالگی حیرت اولیا و اطرافیان را برانگیخته و پدر و مادر را بفکر برده است.

می گوید: سال ۱۳۳۲ در حیات من و نسل من يك مبداء تعیین کنند است. وقتی که همه در جستجوی پناهی برای شکوه و شکایت بودند و هیچ سنگی صبور نبود، تنها شعر می توانست که آن همه نیروی ناگهان بسی مصرف مانده را طراوتی دیگر و صیقلی بهتر دهد. بزودی شعر بصورت نیاز درآمد و در همان سالهای اول کارهای من، به من می گفت که باید مأموریتی را دنبال کنیم و از آن پس دیگر شعر تنها پناه نبود و هدف بود و موضوع زندگی و مقصود رفتن بود

و مقصدهای دیگری هم اگر بود همه در خدمت این مقصود و در تشعشع آن
میرفت .

یداله رویائی سالهای دانشجویی اش را در دانشگاه تهران
همراه با شکوفائی شعرش می گذراند، لیسانس حقوق قضائی و
دکتری حقوق سیاسی را در دانشکده حقوق می گیرد، همزمان به مطالعه
در ادبیات جهان و تأمل در شعر فارسی و ادب کهن ایران می پردازد،
در همان سالها، یعنی در سالهای ۳۵، مقالات و نوشته ها و شعرهای او
در مجلات سخن و راهنمای کتاب و نشریات معتبر آنروزگار چاپ و
منتشر میشود.

از يك سو به خلق و ارائه ی نوترین جلوه های شعر امروز و
از سوی دیگر به دفاع از حقانیت این شعر برمی خیزد. توجه به فقدان
يك فرهنگ انتقادی اصیل و غنی او را بر آن میدارد تا خویش و شعر
خویش را به يك منطق انتقادی قوی مجهز کند و در دفاع از شعر
امروز اولین بذره های يك نقد نو را در همان سالها بپاشد: نفسی نو
در شعر، جوانی، و جادوی جوان.

انتشار اولین مجموعه ی اشعار او را در سال ۱۳۴۵ انتشارات
«کتاب کیمیا»، که در آن زمان به دست شادروان محسن هشتروندی اداره
می شد، قبول می کند. و «بر جاده های تهی» بیرون می آید.

اوج شعر رویائی را انتشار کتاب «شعرهای دریائی» در سال
۱۳۴۵ توسط «انتشارات مروارید» اعلام می کند، ناقدان و محافل
ادبی تهران و نشریات هنری در تحسین این کتاب آنچنان گفتند که
گفتند رویائی دیگر به اوج خود رسیده و پس از دریائی ها دیگر جایی
برای اوج ندارد. تأکید بر این حرف از طرف ناقدان چنان بود که شاعر
را بر آن داشت که یکسال بعد مجموعه اشعار «دل تنگی ها» را، که در
حقیقت پاسخی بر این ادعا بود، با قدرت تکنیکی بیشتر و اوج
شاعرانه ای والاتر، منتشر کند (انتشارات روزن).

کتاب «شعرهای دریائی» زبان شعری پرجاذبه ای را ارائه
کرده بود که نه تنها شاعران جوان بعد از او، بلکه بسیاری از شاعران
هم نسل او را از شعاع تأثیر این زبان در امان نگذاشت.

در کتاب «دل تنگی ها» اولین طلایعه های شعر **حجم** به چشم
می خورد، و اینجا، در اولین پله های کمال جنبش تازه ای را در
شعر معاصر فارسی نسوید میداد. بزودی گروه های جوان شعر،
شعر پیشرو آینده ی آنرا در دوستی و بی فاصله گی خود با رویائی دیدند،
که نتیجه ی آن انتشار اولین «مانیفیست **حجم گرائی**» از شعر معاصر
شد که در آن بهترین شاعران **آوانگارد** شعر فارسی شرکت داشتند از

قُبیل پرویز اسلامپور، بیژن الهی، بهرام اردبیلی، فریدون رهنما، محمود شجاعی و چند شاعر و هنرمند دیگر چه آنهایی که امضاء کردند و چه آنهایی که فقط استقبال کردند مثل هوشنگ چالنگی، محمدرضا اصلانی، سیروس آتابای، رضا زاهد و چند تن از هنرمندان و نویسندگان دیگر کسانی مثل فدائی نیا، نصیب نصیبی و احمد رضا چه کنی (شاعر) و نورالدین شفیعی.

شعر حجم از آن پس با انتشار مجله «شعر دیگر» و مقالات و اشعار شاعران گروه در بررسی کتاب و آیندگان ادبی اینجا و آنجا بیشتر از پیش به تبیین و تحکیم خود پرداخت، تا آنجا که **مانیفست دوم** آن در دو سال پیش در «آیندگان ادبی» انتشار یافت. و در خلال این مدت رویائی همیشه به این حرکت وفادار بوده و باشور و حرارت از آن حرف زده است و آخرین شعرهای خود او نیز شاید نمونه‌هایی از بهترین نمونه‌های «شعر حجم» باشد.

در دیداری که با یداله رویائی دست داد از او خواستیم تا به پرسش‌های ما در زمینه شعر حجم و نیز در زمینه مسائل شعر امروز پاسخ دهند، و آنچه از این پرس می‌خوانید دست‌چینی است که از میان مجموع پاسخ‌ها و حرف‌های او کرده‌ایم:

جلال سرفراز- آقای یداله رویائی، در پاریس چه کردید؟ و وقت‌هایی که در آنجا می‌گذرانید معمولاً چه می‌کنید؟

رویائی- من در آنجا سرنوشت خودم را پیدا می‌کنم.

سرفراز- مگر سرنوشت شما چیست؟ یعنی این دفعه چی را پیدا کردید؟

رویائی- سرنوشت من نوشتن است، و من آن را در پاریس بهتر پیدا می‌کنم، مهربان و بارور، سرنوشت من آنجا با من بیگانه نیست، نه

تنهامن، که معتقدم شاعران و نویسندگان واقعی سرنوشتی جز نوشتن ندارند. خواندن را هم اگر در کنار آن بگذارید، می بینید که اصلاً مشغله های کلامی چه آنهایی که به خلق می انجامند و چه آنهایی که در قلمرو جستجو و تحقیق و بارگیری های ذهن هستند، همه حال و هوایی مساعد خود می خواهند، از نوشتن يك یادداشت روزانه تا خلق يك شعر، تا کنکاش در يك متن فلسفی، همه مستقیماً به شبکه اعصاب آدم مربوط می شوند و حساسیت های ما و سیستم عصبی ما را بکار می گیرند، و یا بعبارتی به بازی می گیرند. بنابراین اگر دغدغه ی نوشتن و جلورفتن داشته باشی ناگزیر از همه چیزهایی که سیستم عصبی تو را خراش می دهند یا مکانیسم ذهن و حساسیت های تو را محدود می کنند می گریزی، از همه ی جذبه های دیگر و مغناطیس های فریبنده ی دیگری که در اطراف تو هستند می بری و به تنها جذبه های دلخواه خودت، کلام، پناه می بری، بحثی نیست، برای اینکه به لذت های دلخواه خودم برسم باید از بسیاری لذت های دم دست و متعارف چشم پپوشم.

سرفراز- پس به این ترتیب، یعنی وقتی تهران هستید، نمی نویسید، یا نمی توانید بنویسید؟

دو یائی- چرا، ولی نه آنطور که در خط يك برنامه ریزی دقیق پیش برود، هزار و يك چیز ممکن است شما را از پشت میزتان بلند کند، از تلفن يك دوست، يك دعوت، يك قرار ملاقات، دلبستگی های عاطفی، مسائل جیبی و تعهد های ریز و درشت دیگر، شما را از متن زیر دستتان جدا می کند، بلند می شوید و کاغذ سفید میماند. اینطور هست که وقتی به تهران می آییم در ظرف چند روز شبکه عادت های من دوباره جان می گیرد، و کار نوشتن ریتم سابق خود را می گیرد، کند و بی هدف و کم بار و متفزن، اینست که بعد از دو یا سه ماه از خودم بدم می آید، به ستوه می آییم، می روم که تنهایی های خودم را پیدا کنم، و آن عزلت فعالی را که سرنوشت من در آن زیبا شود، و من زیبا می شوم.

سرفراز- فضای پاریس تاچه حد در شعر شما اثر گذاشته یا
می گذارد؟

«دیائی- اگر منظور فضای شهر پاریس باشد باید بگویم هیچ،
چون من در آنجا هم که هستم بیشتر به یاد یار و دیار هستم، و کمتر از
بهشت انزوایم بیرون می آیم، و اگر گنگشت و تماشائی دارم، تماشائی
است که در قلمروهای درون دارم. دهلیزهائی که گاه مرا سردرگم
می کند. فضای شهر پاریس اما در خودم، و در اخلاقم، و در نگاهم، و
در همه ی آن چیزی که رفت و رفتار آدم رامی سازد بی تأثیر نبوده است،
تأثیرهای غیر مستقیمی که تعریف پذیر نیستند، شاید پاریس با من مثل
يك كودك رفتار می کند، و شاید من بارفتار يك كودك از همه چیز پاریس
حیرت می کنم. پاریس با کوچه های کشیف و آلوده اش نیالوده می ماند،
و برای من غرفه ای می شود که هر بار در آن اعتراف می کنم و بیگناه
می شوم.

سرفراز- البته منظور من فضای شعری پاریس بود، در
رابطه با زندگی شاعرانه شما.

«دیائی- در آنجا شعر واقعاً زندگی می کند، زندگی گسترده ای که
پاریس را هنوز مرکز هنری دنیا نگاه داشته است، شاید در پاریس به-
اندازه ی تمام شاعران خوب دنیا وجود داشته باشد، چون شعر در
پاریس آغوش گشاده ای دارد تا تمام شعر دنیا را در خود بپذیرد، اینست
که در شعر معاصر فرانسه شعر معاصر دنیا گذر می کند و توقف می کند
و نفس می کشد و پاریس تمام آنرا از آن خود و تمام خود را از آن دنیا
میداند، و لذا چهارراهی برای ملاقات شاعران جهان می شود. با چنین
فضائی، زندگی شاعرانه ی من چه رابطه ای می خواهیم داشته باشد جز
اینکه در دوستی بین المللی شاعران مدام ببالد.

سرفراز- برای من سئوالی پیش می آید. پس تکلیف

هنرمندانی که چنین امکاناتی در اختیار ندارند چیست؟

دویائی - قبلاً هم گفتم برای اینکه به لذت‌های دلخواهت بررسی از بسیاری لذت‌های دم‌دست و متعارف باید چشم‌پوشی جستجوی يك گوشه‌ی آرام امکانی نمیخواهد، و اگر منظور تان امکانات مالی است، درست در بی‌امکانی‌ست که آدم به جستجوی يك گوشه‌ی آرام برمی‌خیزد. تازه پیدا کردن نوعی آرامش برای فعالیت‌های شاعرانه، شاید در پاریس از اینجا ارزانتر میسر باشد. مهم این است که آدم برای شعر قربانی بدهد، اگر به شاعر بودن مفتخر باشی طبعاً خیلی چیزها را میگذاری و میگذری.

سرفراز - اگر قصد کار کردن برای شعر و قربانی دادن بخاطر شعر است مگر در همین جا نمیشود؟

دویائی - یادم می‌آید که شاملو در چندین سال پیش برای ارضاء همین میل کلبه‌ای در فیروزکوه در میان پیچ و خم کوه گرفته بود و در آنجا فعالیت‌های شعری و ادبی خود را میکرد. هم زندگی ارزانی داشت و هم روحیه‌گران. ولی اگر قصد سفر کردن است و مشغله‌ها و تفنن‌های معمول مردم مسافر، آن البته امکان مالی میخواهد. زیاد هم میخواهد. مگر پرویز اسلامپور و نورالدین شفیعی که کامیون و اتوبوس سوار شدند و رفتند و آمدند و دیدند و شناختند چه کردند؟ امکان آنها فقط جرأت آنها بود و بلند پروازیشان. و بنظر من تنها کلید همین است.

سرفراز - بهتر است که از این مقوله بگذریم، چون میدانم که سخن ما به نتیجه دلخواه نخواهد رسید. چه فعالیت‌های تازه‌ای در زمینه‌ی شعر حجم کرده‌اید؟ شما و شاعران گروه حجم.

دویائی - من شعرهای خودم را گفته‌ام، و شاعران دیگر گروه شعرهای خودشان را، همدیگر را کمتر دیده‌ایم. بعد از انتشار بیانیه‌ی دوم شعر حجم تقریباً هیچ تظاهری که حاکی از يك حرکت گروهی باشد در این

دو سال اخیر صورت نگرفته است و این به آن علت است که تعداد شاعران و هنرمندان آشنا و ناآشنائی که به این تمایل گرویدند، اینجا و آنجا کم کم زیاد شد و از آن حالت معدود و محدود درآمد، و دیگر لزومی برای کار گروهی دیده نمی شد.

شاعران شعر حجم هر کدام چهره مشخص خود را دارند، و در حقیقت وقتی از شعر خود حرف می زنند و دفاع می کنند از شعر خود حرف می زنند و دفاع می کنند مثلاً شاعری به نام (احمد سينا) که من هنوز ندیده امش چند وقت پیش مقاله ای در دفاع از شعر خویش نوشته بود که بنظر من بهترین منطق را در دفاع از حجم گرائی ارائه کرده بود، و من تابع حال چنین ادراك اصیلی از حجم گرائی را، بغیر از دوسه تن از شاعران گروه، در هیچیک از گرویده های دور و نزدیک ندیده بودم، یعنی نخوانده بودم، چون ادراك اصیل وجود دارد ولی لابد موجبی برای نوشتن و منتشر کردن پیش نیامده است.

سرفراز- خواهش می کنم تعریفی از حجم گرائی بدهید ؟
و یا اشاره ای به ویژگی های این مکتب بکنید؟

(دیائی- پیش از همه بگویم که حجم گرائی يك مکتب نیست يك کشف است، کشف يك نوع تحرك ذهن و نوعی زندگی خیال، پس وقتی صحبت از کشف است یعنی این زندگی خیال وجود دارد و داشته است، از اعصار کهن تا عصرهای نیامده، و ما به این نتیجه رسیده ایم که محصول ها و زاده های این ذهن، ذهنی که توقفی روی واقعیت ها نمی کند، و برای شناختن آن از جانب های سه گانه به آن نگاه می کند، چنین ذهنی همیشه خالق آن چیزی است که ما برای اولین بار می بینیمش، این مخلوق ها با مخلوق خدا فرق می کنند، و با هر خلق دیگری. شعر حجم در رفتار سالم چنین ذهنی خلق می شود. اگر تعریف آکادمیکی از آن می خواهید، در یکی دو جمله و در این گفتگو میسر نیست، بیانیتهی حجم گرائی آنرا در «پریدن های از سه بعد» خلاصه کرد، ولی در اطراف

آن شاعران حجم گرا توضیح بسیار دادند. من توصیه می کنم برای اینکه ادراک های اولیه را در مورد حجم گرائی بدست بیاورند به نشریه «بررسی کتاب» انتشارات مروارید در آخرین دوره، شماره های ۴ و ۱ مراجعه کنند.

سرفراز- با فرض اینکه کسی به این شماره های «بررسی کتاب» دسترسی پیدا نکند، لااقل بگوئید که منظور از حجم در اینجا چیست؟

(ویائی- حجم ، يك فاصله فضائی است، يك تکه فضا، فضائی که بین واقعیتی که بعنوان سکو است و ماوراء واقعیت وجود دارد، لااقل از اینجا باهم تفاهم داریم که شعر دیگر توصیف و شرح واقعیات نیست، پس سلیقه از آنجا شروع میشود که چگونه داریم از واقعیت می گریزم ، بحث بر سر تکنیک این گریز است ، و نشستن در جایی که در پشت آن واقعیت قرار دارد و انتخاب این جا و شناختن و شناساندن آن. خلق واقعیتی دیگر، یا واقعیت هایی دیگر، در ماوراء واقعیت مادر. در صحبت از نوع این گریز و تکنیک آن است، که به اصطلاح حجم می رسیم، یعنی عبور از واقعیت تا ماوراء آن، شاعر از حجمی از خیال گذر می کند، يك حجم، يك فاصله فضائی پشت سرمی گذارد. يك (اسپاسمان) «Espacement» و این دقیق ترین کلمه ایست که برای ترجمه ی آن پیدا کرده ایم، یعنی در حقیقت شاعر در عبوری ، در عبور تندی که از آن فاصله ی فضائی دارد. از آن تکه فضا، مقداری از خودش را در آن جامی گذارد، و خواننده وقتی شعر او را می خواند او را می بیند، و بوئی و نفسی و خصوصیتی از شاعر هم می یابد، و درست بهمین جهت هم هست که گفتم شاعران شعر حجم اصالت های خودشان را دارند و یا اصالت هایشان را پیدا می کنند در حجم گرائی هایشان. و درست بهمین جهت هم هست که می گویم حجم گرائی مکتب نیست و محدود نیست، ظرفیت گسترده ای دارد که به شاعر کمک می کند تا طبیعت خود و تربیت خود را پیدا کند و بروز دهد. در بیانیه ی شعر حجم و نیز در حرفهائی که در اطراف آن زده شده است و نشریه «بررسی کتاب»

انتشارات مروارید، شماره مخصوص شعر حجم، که در آن مستخرجی از این حرفها را نیز که توسط من والهی و اسلامپور گفته شده است چاپ کرده است به این مسائل به روشنی اشاره شده است و بهتر است به آنها مراجعه کنید.

سرفراز- ممکن است خودتان هم قبول داشته باشید که نارسائیهائی در بعضی از شعرهای شاعران حجم گرا دیده میشود. منظورم نارسائیهای بیانیست، چه آنها که در متن چنین جنبشی بودند و چه آنهایی که بعداً به آن گرویدند، این مسئله شعر آنها را در حد یک تجربه قابل بررسی می کند.

دویائی- شعرهای شاعرانی که در صدر این جنبش بودند و ملاک گروه شدن ما بود، به نظر من همه در کمال بودند. ولی قبلاً هم گفتم که بیانیه از جانبهای مختلف برای یک شعر خوب توقعهای مختلف ارائه کرده است، و گفتم که ممکن است شعری از یک شاعر بریک اصل یا دو اصل و یا بر تمام آن ایستاده باشد ممکن است از یک جنبه ارضاءکننده یک یا چند توقع باشد و از کنار بقیه بی اثر بگذرد. هر شاعری استیل بیانی خودش را دارد و برای صیقل دادن بیشتر بیانش البته به تجربه هائی هم دست میزنند. حتی ممکن است در سرپیری، و آنچه برای او استیل و منظر زبان اوست ممکن است برای شما نوعی نارسائی باشد. مثلاً یکی از همانهایی که دیدم در دوره های مختلف شیوه های بیانی مختلفی را تجربه می کند و در بعضی موفق و راضی و در بعضی دیگر لجوج و جستجوگر پیش می رود پرویز اسلامپور است. و یا الهی که در کارهایش وسوسه های زبانی و بیانی بسیار دارد، که البته از آخرین کارهایش اطلاعی ندارم. و برعکس هوشنگ چالنگی و بهرام اردبیلی که همیشه همان شیوه بیانی خود را صیقل می دهند و شما که با آن شیوه بیانی آشنایم شوید، چون هر روز در همان خط کمال می گیرند، طبعاً نارسائی هم نمی بینید.

سرفراز- لابد خوانده اید که نادرپور چه عقیده ای درباره شعر حجم و شما داشت. می گفت که گرایش رویائی به

مکتب‌سازی و تئوری‌پردازی است که معمولاً به مریدبازی می‌انجامد اما من در کار شعر همان قدر که به سبک شخصی معتقدم به مکتب و تئوری عقیده ندارم. شما چه توجیهی در این باره می‌کنید؟

دو یائی - ما در بیانیه و در حرفهائی که در تشریح اصول بیانیه زدیم گفتیم که حجم گرائی اصلاً مکتب نیست. اتفاقاً باید بگوییم درست همان چیزی که نادرپور آرزو کرده است، یعنی وقتی گفتیم که ممکن است خطی از حجم را در مولوی و در شاعری از اعصار رفته و آینده دید، و وقتی نوشتیم که شعرهای خوب دنیا و تاریخ و حالا و فردا بريك يا چند و یا تمام این اصول ایستاده‌اند، وقتی نوشتیم که این کشف است، و بهترین شعرهای ما به ما این اصول را دیکته کرده است، یعنی اینکه ننشینیم و قرارداد ببندیم که از این پس اینطور شعر بگوییم، بلکه این شاعران، سالها شعرهای خودشان را می‌گفتند و خطوط مشترك ذهنی و تکنیک تصویر و فرم و اخلاق و توقعهای مشترکی را که از شعر ارائه میکردند آنها را به هم نزدیک کرد. شعر حجم قبل از گروه شدن ما در اشعار ما وجود داشت، و در شعرهای خوب شاعران دیگر جهان و ایران.

بهمین جهت در شروع بیانیه و در اولین جمله آن این استنباط نادرپور اصلاح می‌شود. می‌گویید «حجم گرائی آنها را گروه می‌کند که...» و نگفتیم که «گروهی هستند که می‌خواهند از این پس حجم گرائی را بیافرینند و...» پس شعر حجم تولد خودش را قبلاً کرده بود و این اصول و معیارها و توقعها، از مجموعه‌ی کارهای من و دوستان من استخراج و بعنوان يك جنبش در شعر معاصر اعلام شد. و نه تنها در شعر بلکه در همه‌ی هنرهای کلامی (قصه و تأثر) و در سایر هنرهای زیبا مصداق دارد، و نه تنها ما بلکه هر شاعری در هر گوشه ایران و دنیا که شعرش ارضاء - کننده‌ی این توقعات و این اصول باشد شاعر شعر حجم است، این نوع شعر وجود داشته است. و حالا جنبش شده است، ما اهرم این جنبش شده‌ایم و گفته‌ایم که شعر خوب بنظر ما اینست، پس هر شعر خوبی شعر

حجم است.

مطمئنم که نادرپور نه بیانیه‌های ما که هیچیک از حرفهای ما را درباره حجم گرائی نخوانده است و یا اگر خوانده به دقت نخوانده است، و گرنه اینطور در خیال و حدس ابراز عقیده نمیکرد. او حدس زده است که قضیه لابد اختراع يك مكتب است و لابد تئوری پردازی و مریدبازی، و حدس زده است که لابد گروهی نشسته‌اند و قرار گذاشته‌اند که تجربه‌هایی را شروع کنند و در حالیکه مانیفست اول شعر حجم با این جمله تمام میشود: «اینک بیانیه ما که میوه‌ای رسیده را می‌چیند» یعنی برای شاعران امضاءکننده بیانیه، کار از مرحله تجربه گذشته بود و آثار و شعرهای کمال یافته‌ای جلوی چشمشان بود که توانسته بودند به مرحله استخراج اصول برسند و نقش تحرك دهنده و نفس دهنده و گرم کننده داشته باشند. و به همین جهت تصریح شده بود که این شاعران هر کدام به شناخت کار خویش رسیده‌اند. والا نفهمیدن يك قطعه شعر و مأنوس نبودن با آن دلیل سیاه‌مشق بودن آن شعرها نیست.

از نظر شعرهای
مؤلف

سرفراز - حالا که صحبت نادرپور و برداشت او از شعر حجم به میان آمد می‌خواستم بدانم که از شاعران هم‌نسل او مثل احمد شاملو، اخوان ثالث، و یا شاعران نسل خود شما مثل فروغ فرخزاد، نصرت رحمانی، م. آزاد... آیا شعرهایی بود که در نوشتن بیانیه و استخراج اصول، نمونه کار شوند و مورد استفاده قرار گیرند؟

دویائی - از این گروه که اسم بردیدنه. مواردی نیافته بودم، امیدوارم نبودیم که بیابیم، ولی شعرهایی از مولوی، حافظ، و بخصوص شطحیاتی از عارفان و چند جا در ماخ‌اولای نیما بود که در شناخت آن مکانیسم ذهنی خیال به من کمک کردند. و بیشتر، شعرهای خودمان بود که آن خطوط مشترك را به ما ارائه میکرد، و سایر اصولی را که دیگر مربوط به اخلاق و تربیت شاعرانه ما بود.

سرفراز - حتی از فروغ؟

«دیائی - در آخرین شعرهای فروغ چرا، بخصوص در دوره‌ای که باهم همکاری‌هایی داشتیم و نیز در چند شعر مشترك كه گفتیم، میتوان‌جا پاهائی و علامتهائی از اولین تكوین‌های این طرز خیال‌کردن پیدا كرد. مثل آن شعری كه اینطور شروع میشود:

شب در گریز اسب سیاه

يك صف درخت باقی می‌ماند

به نظر من حتی نصرت رحمانی در بعضی از آخرین شعرهایش كه در آن زمان برایم می‌خواند رگه‌ها و جرقه‌هایی از ادراك حجم داشت كه میتوانست برایش نجات‌دهنده باشد، و گرنه در آنها كه گفتید نه. غیر از این اصلاً مسئله اصلی در كار آنها آشنا نبودن به زیباشناسی فرم است كه همان خیالهای يك بعدی را هم می‌لنگاند. حقیقت این است كه من غیر از شیفتگیهای اول كارم كه در كتاب اولم (برجاده‌های تهی) پیدا است وقتی كه به حجم گرائی رسیدم و بالهای دیگری برای پرواز گرفتم دیگر بسیاری از شعرهای اینان برایم به انشاهای دبیرستانی میمانست كه به نثر مقطع و یا به نظم مقفا نوشته شده بودند.

سرفراز- تضاد ناگهانی دریائی‌ها و دلتنگی‌ها این شبه را ایجاد می‌كند كه یکی از این دو ریشه در زندگی و ذهن شما ندارد.

«دیائی - یکی از اینها ریشه در ذهن من دارند و یکی دیگر ریشه در زندگی من. من وقتی كه با دریا زندگی نكرده‌ام طبعاً آن را در ذهن داشته‌ام، بخصوص كه تمام كودکی و جوانی من در دریای نمك، در خشکی و عطش گذشته و همیشه با رؤیای آب و با خیال آب زیسته‌ام، برای يك بچه كویر آب حماسه است و من این تقدس آب را هنوز هم با خودم می‌برم. این شعرها را نه تجربه‌ی آب بلکه عقده‌ی آب ساخته است. بهترین شعرهای اروتیک را شاعرانی ساخته‌اند كه عقده‌های جنس و جسم داشته‌اند. شعر همیشه و لزوماً محصول تجربه‌های آدم نیست. تمام شعر كلمه است

باید رفتار کلمه، تربیت و طبیعت کلمه را شناخت و باید خود کلمه بود،
بهترین صمیمیت‌ها با کلمه بهترین شعرها را زائیده است دلتنگی‌ها که
زندگیهای کویری منند و هم دریائی‌ها که زندگی عقده‌های منند، هردو
در پشت‌میز و در خلوت شبانه‌ی من شکل گرفته‌اند. قدرت کلام و تکنیک
دلتنگی‌ها را برتر میدانم چرا که شاید مؤخر است و شاید که حجم‌گرایی
را، و کلید تحول را وراز بودن و شدن را بمن داد، چطور که قدرت و
تکنیک دریائی‌ها را بسیاری برتر میدانند، نه عامل، زندگی است و نه
عامل، ذهن است آنطور که شما اشاره کردید، بلکه عامل، زبان است که
مشرف بر این هردو هست و بقول هایدگر خانه هستی است.

مصاحبه‌کننده : جلال سرفراز

زمان انتشار : آذرماه ۵۵

جای انتشار : هفتگی ادبی روزنامه‌کیهان

21950

4	2
30	2
7	2
2	3

Acc. No. ~~60.1.1.1~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

فرهنگ چیست؟

سؤال - تعریف فرهنگ از نظر شما چیست؟»

دو یائی - فرهنگ تعریف نمیشود، فرهنگ تعریف میکند، و تعریفش در خودش است، مثل شعر، مثل الکتریسته، آثار آنها خبر از آنها میدهد. خدا هم همین طور. فرهنگ هم همینطور، همیشه تظاهراتی از او نشانه‌هایی از اوست، در همه جا هست و در هیچ جا نیست. وقتی که هست تازه حس میکنی که نیست، یعنی باید فرهنگ داشته باشی که بدانی فرهنگ نداری، یعنی فرهنگ درست همان چیزی است که آدم با فرهنگ در پی آن است.

حضور در دایره‌ی ابدی حجم‌های ذهنی، حضور در تغییر شکل دنیا و انتقال دنیا، حضور در شدن و در فنا، پس فرهنگ تظاهری است از آنچه که نیست، تظاهر غیبت است و غیبت از هر آنچه حضور است که خود حضور دیگری است: حضور دوم برتر در دنیا. تصویری از آنچه که هست فرهنگ نیست، فرهنگی که تعریف میشود شایعه‌ای از کلمات است، شایعه‌ای از عبارت که مدام در میان دهان‌ها مستعمل میشود، در دهان وزیر، در دهان دیپلمات... آنقدر که دیگر دارد رمق از دست میدهد. و در این دست مالی شدن گاهی وسیله‌ی تحمیق است و گاهی موجه سانسور، یعنی سوپ‌جو و سوپاپ شعور.

و فرهنگ درست همان چیزی است که نه سوپ می‌خواهد و نه سوپاپ هر چیزی فرهنگ خودش را دارد، ظاهر هر چیز تظاهری از فرهنگ آن چیز است: فرهنگ بلد باشیم لب‌خند بزنیم، فرهنگ بلد باشیم نگاه کنیم، فرهنگ بلد باشیم تشکر کنیم، فرهنگ بلد باشیم تعجب کنیم، فرهنگ ذهن، فرهنگ عضله، فرهنگ وقت.. فرهنگ گاهی پشت‌شیشه‌ی کتابفروشی ایستادن است، لذت از يك طنز است، طنز سیاه است، لای کتاب را باز کردن است، باز بودن است، بودن در همیشه و در این معنی فرهنگ گاهی رفتن است، در همیشه شدن است، حضور در طبیعت اشیاء است، حضور در طبیعت خویش است، همان چیزی که کویر دامغان دارد و خیابانهای تهران ندارند. همان چیزی که چوپانان ما دارند و فوتبالیست‌های ما ندارند.

سؤال از غلامعلی سرامی نویسنده ادبی روزنامه اطلاعات

زمان : اول شهریور ۵۳

شیوه کار : اقتراح

پای صحبت رویائی

اشاره :

یداله رویائی (رویا) یکی از سه چهار چهره‌ی مشخص شعر امروز است. در تعریف او قبل از اینکه بسالروز تولد وزندگانی اش برسیم به حال و هوای شعریش میرسیم که سخت معتقد به وزن و فرم و تکنیک است و زبانی خاص خود دارد و سالها، نزدیک به بیست سال است که شعر میگوید. از فرزندان کویر است با وسعت نظرشان. اگر جائی در ابتدای نام او لفظ «دکتر» دیدید تعجب نکنید که دکترای حقوق سیاسی دارد - این از تحصیلات کلاسیک - تاکنون چهار کتاب چاپ زده است - این از اهمیت ادبی و بالاخره اخیراً طوق ازدواج با مادلن - سوئیسی - را به گردن نهاده - که اینهم از موقعیت خانوادگی. بهانه صحبتی که با او شد، کتاب تازه اش «از دوستت دارم» بود.

کسی که با او بگفتگو نشست، خود از دست اندرکاران شعر و ادب امروز بود و هست! - رویائی را خوب میشناخت - و می شناسد! - شعر او را خوب خوانده - و میخواند. والسلام.

بوی تن آب
در بستر تهی بیتابم می‌کند
ای آغوش‌های برهنه و بیزار
در کودکی خاک چه می‌گذرد؟

از دوست دارم

از تو سخن از آرامی
از تو سخن از بتو گفتن
از تو سخن از آزادی

وقتی که از تو می‌گویم
از عاشق

از عارفانه

می‌گویم

از دوست دارم

از خواهم گذشت

از فکر عبور در به تنهایی

من با گذر از دل تو می‌کردم
من با سفر سیاه چشم تو زیباست

خواهم زیست

من با به تمنای تو

خواهم ماند.

من با سخن از تو

خواهم خواند

ما خاطره از شبانه می‌گیریم
ما خاطره از گریختن در یاد
از لذت ارمغان در پنهان،
ما خاطره‌ایم از بهنجواها...

من دوست دارم از تو بگویم را
ای جلوه‌ای از بآرامی
من دوست دارم از تو شنیدن را
تو لذت نادر شنیدن باش
تو از به شباهت، از به زیبایی
بردیده تشنه‌ام تو دیدن باش!

از کتاب «از دوستت دارم».

در اتاق پذیرائی ساده خانه‌اش نشستیم که از هیاهوی
شهر بدور است و در کوچه و پس‌کوچه‌های قلعه پنهان. پسته-
خام خوشمزه‌ای بود، خوردیم که میشد حدس زد از دامغان
آمده است. زادگاه او بهانه دیدار جلوی رویم هست: «از
دوستت دارم» با جلد زیبا و چاپ خوب، گزیده شعرهای سالهای
۴۰-۴۷ و در آخر موخره کوتاهی از رویا با توضیح که
آخرینش: «کتاب را به مریم (مادلن) رویائی تقدیم کرده‌ام»
یعنی که پاسداشت آن محبت‌ها و جزاین.

من، آغاز می‌کنم که:

- چهار کتابه شدی، رویا، از این کتاب بگو.
و او مثل همیشه آرام و بی‌موج باتکیه سنگین بر کلمات
آغاز میکند:

- تمام شعرهای این کتاب از «دریائی‌ها» و «دلتنگی‌ها» جداست.
از بعد از «برجاده‌های تهی» آغاز میشود تا سالهای ۴۱ و ۴۲. چندتائی از
شعرهای این کتاب معبر بر برجاده‌های تهی تا دلتنگی را خوب نشان

میدهد. از نظر تغییرات زبانی و چگونگی آمدن واژه‌های تازه.
مثلاً قطعه‌ای هست، «پائیز سبز» که اینطور آغاز میشود،

زمین فصاحت برگ چنار را

به باد خسته پائیزی سپرد

هوای نرم سودائی شکفتن را

زنبض بی‌طپش خاک می‌گرفت..

وقتی این شعر چاپ شده بود فروغ آنرا خوانده بود، تلفن کرد،
خیلی شاد شده بود، در همان زمانها بود که فروغ هم کیفیت تکوینی
تازه‌ای در شعرهایش پیدا کرده بود.

در هر حال آن زمان تا به «دریائی‌ها» برسم، سرگردانی بود مثل
رو آوردن به طنز و کارهای دیگر که آزمونهائی بود در حد خود با قوام.
اول می‌خواستم تنها شعرهائی را که راجع به بدن گفته بودم منتشر کنم
ولی بعداً فکر کردم عاشقانه‌ها را هم در همین فرصت چاپ کنم و کردم.
اگر نمی‌کردم دروغ بود. اگر پنهان می‌کردم و این چیزها را چاپ نمی‌کردم
به صرف اینکه دریائی‌ها و دلتنگی‌ها که بالاتر و بعد از اینها بود چاپ
شده، سیر تکاملی‌ام را پنهان کرده بودم. نکردم که حقه‌بازی نکرده باشم.
نکردم تا بگویم چطور فاصله برجاده‌های تهی تا «دلتنگی‌ها» را پیموده‌ام.
شاعر، بنظر من امروز باید رك و راست باشد مثلاً وقتی از نظر
بعضی خواننده‌ها - نه بنظر خود من - «دختر تصویر» بعنوان شعر خوب
وجود دارد چرا پنهانش کنم. این آیا دروغ گفتن نیست.

من در فاصله‌ایکه او سیگاری بیرون می‌آورد تا دود کنیم
صحبتش را که چون رودی جریان پیدا کرده و نمی‌توان آنرا
قطع کرد، قطع میکنم و می‌پرسم:
- رویا، بگو کدام قسمت از این شعرها را بیشتر دوست داری،
چونکه شنیدم چندتائی را برتری میدهی.

- بله، اگر قرار باشد صحبت کنیم بآنها توجه میکنم که در فاصله ۴۵ تا ۴۷ گفتم و در قلمرو جسم و جنس است در قلمرو بدن است، میدانی، بدن واقعاً غنی است، بیکرانگی است، تجسم کنیم در باله بدن بیکران فرم میپذیرد، این غنا آیا قابل کشف نیست. منظور آناتومی نیست. راجع به ستون فقرات و ران نمیگویم، راجع به عضو می توان فکر شاعرانه کرد ولی قابل تبدیل به فرم نیست.

در شعر، حرکت بدن درست مثل حرکت دریاست که هر شکلش با شکل قبلی و بعدی تفاوت دارد. نزدیک شدن من به «بدن» بیشتر از نظر جنس و سکس است میدانی، زبان شهوی، در جریان های شعری، هفت هشت سال است که متروک مانده است. بعد از شعرهای اول نصرت و شعرهای اول فروغ. در آن زمان هم که بود زبان دیگری بود، صحبت از بستر، بوسیدن و ران بود، جستجوی زبانی نداشت ولی جرأت بیانی داشت من فکر کردم اگر بخواهم شهوانی بودن - اروتیسم - را که يك واقعیت روزمره است بیان کنم، باید نیندیشم که این پنهان شدنی است. بایست جرأت داشت. من وقتی به این قلمرو - قلمرو تن - نزدیک شدم، گفتم باید زبان تازه ای داشت. زبان تازه ای که مثلاً در شعر «حالت» - اولین شعر بدنی - نشان داده میشود:

صعود مرگ خواهانه

رگ عبور، رگ بن بست

فشار توده تخدیری

تجسد نفس، تشنج ابریشم

گسیختن از چارچوب، ریختن از آه

رهائی فرو رونده!..

این زبان غیر از زبان «دلتنگی ها» و «دریائی ها» است. اصولاً بدن چون وسعت و ظرفیت دارد زبان مشخص می پذیرد. این استعداد را دارد چون دارای حرکتی خاص خودش است. انعطاف دارد، تاریخ دارد، درون و بیرون مخصوص به خودش دارد. این شعرها بامقداری جرأت از نظر بیان همراه است.

- سلام

از ارتفاع سلام!

مرا به سطح رطوبت

مرا به تاب و تب گوشت

مرا به ظلمت پروانه سیاه

مرا به حرص گل گوشتخوار

به ضلع وقاعده به انتهای قنات

مرا به مادگیات

دعوت کن

این فقط حکایت همان لحظه بی تابی است که واقعیتش روزمره است.

و از همین جهت است که میگویم در قلمرو بدن امکان هست، اگر قدرت

باشد می توان گفت:

در زانوی تو

چهره يك شیرخواره تا ابد

بی رشد مانده است

یا:

آه ای فرو نشاندن جسم

حکومت بی تسکین

ای پاسخ تمام اشکال اضطراب

بله وقتی که من اروتیسم را پذیرفتم با فروغ تصمیم گرفتیم که

من از یکطرف شروع کنم و او از طرفی چرا که او حساسیت عجیبی

داشت، از طرف زنانه‌ی «اروتیسم» خیلی خوب میتوانست حرف ارائه

بدهد ولی بدبختانه در همان سال رفت...

صحبت از فروغ و مرگ زودآمده اش شد؛ رویا و من هر

دو در سکوتی که سکوت نیست بل آرامشی است برای بخاطر

آوردن می ایستیم. چند لحظه‌ای و شاید چند دقیقه‌ای هر دو به

خاطر می آوریم، آن روز پر برف، آن روز سرد را که وقتی بدن

فروغ را در خاک نهادیم هیچ کس نمی خواست و نه می توانست

آنجا را ترك گوید، آنروز را فراموش نمی‌کنم نه رویا را نه شاملو را نه اخوان، نه همه را اینقدر شکسته و پیرنندیده بودم وقتی صدای ناآرام فروغ از نواری پخش می‌شد که درباره زندگی حرف می‌زد، نمیدانی، نمیدانی که يك لحظه این تصور برای همه مان پیش آمده که نه تنها ما. نه تنها هر آنچه دور و بر ماست، از گیاه و سنگ و برف همه در حال گریه‌اند، بل خود فروغ هم می‌گرید. صدای من یا صدای رویا درست یادم نیست این سکوت را درید و ما دوباره بخود آمدیم. من می‌گویم: صحبت از شعرهای بدنی بود، بله؟

- شعرهای بدنی باز هم ادامه دارد. ما آلامن مجموعه‌ی دیگری منتشر خواهیم کرد از تمام شعرهای جسمی و جنسی و چندتایی را هم که در این کتاب چاپ شده است را در آن می‌آورم.

ومن رشته‌ی سخن او را می‌برم که:
قرار بود درباره کتاب صحبتی کنی نه همه‌اش درباره
شعرهای بدنی و اورتیسم...

و او ادامه می‌دهد:

- بله، این کتاب نشان‌دهنده چند جستجو است طنز، هنر زبانی

و . . .

مثلاً قطعه «از دوستت دارم» در این قطعه سعی کرده‌ام از امکانات دستور زبان فارسی بشفع شعر استفاده کنم، مثلاً:
من دوست دارم از تو بگویم را
ای جلوه‌ای از بآرامی

«بآرامی» در دستور قید است و قاعداً جایش اینجا نیست معمولاً باید گفت «ای جلوه‌ای از آرامش» ولی من اسم، فرضش کرده‌ام گاه می‌شود فعل را هم به جای اسم گذاشت مثل:

من با گذر از دل تو می کردم
من با سفر سیاه چشم تو زیباست

خواهم زیست.

«سفر سیاه چشم تو زیباست» را اسم گرفته‌ام. در هر حال این گوشه‌ای
از جستجوهایست که در این دفتر شده است. گفتم، اقلاً که صداقت هست،
بقصد این در آخر کتاب تاریخ گذشته‌ام تا سیر تکامل شعرم را نشان داده
باشم ...

گویا بیش از این مایل نیست راجع به «از دوستت دارم»
حرف بزند شاید به این خیال که تفسیر را بخواننده واگذارد یا
منتقد، به همین جهت من مسیر تازه‌ای را ارائه دادم، گفتم:
- در مورد شعرهایت بیش و پیش از هر چیز يك سؤال پیش
می‌آید. چرا تو به يك چیز «پيله» میکنی به يك چیز مشخص مثلاً:
دریا، کویر، بدن..

نگفته نگذارم که شاملو هم مثلاً شبانه‌هایی دارد. یا
نیما اگر جستجو کنیم بدون اینکه نام واحدی داشته باشند
قطعه‌های بسیاری برای «شب» دارد و یافروغ و دیگران هیچکدام
این مسئله را باندازه تو جدی نگرفتند، چرا؟

- چه عیبی دارد، بدنیست، من دیدم وقتی اینکار را میکنم - یا
میکنند - این خاصیت را دارد که آن موضوع خاص وقتی یکسال و دو
سال در ذهن شاعر گردش داشت پخته میشود. هم شاعر متوقع‌تر میگردد
هم موضوع. مثلاً شبانه‌های آخر شاملو قطعاً قوی‌تر، زیباتر، دلنشین‌تر،
است. این نشان میدهد که شاعر موضوع را خلع سلاح میکند.

بقیه شاعران اگر زمانی خواستند راجع به شبانه، دریا یا کویر
چیزی بگویند بی شك بآن قوت نیست یا اینکه تحت تأثیر آنست، من در
بسیاری از شاعران سایه‌های دلتنگی را می‌بینم، چنانکه قبلاً دریائی را
میدیدم:

من جواب میدهم:

- قبول دارم ، من نگفتم که بداست خواستم دلیلش را بدانم ، اما درباره «برجاده های تهی» که کتاب اولت بود ، در باره این کتاب چه میگوئی که مشخص نبود و شاید هم مقداری سیاه مشق در آن بود .
میگوید:

- «برجاده های تهی» شور نوپائی داشت ، دفتر دومش قوت بیشتری از دفتر اول وسوم داشت ، دفتر اول وسوم تأثیر و جستجو بود ، این تأثیرها در شروع کار طبیعی بود ، شاعر وقتی شیفتگی بشعری به شاعری پیدا کرد آنوقت است که اسیر میشود و دنبال شعر را میگیرد ، اگر شعرش را هم چاپ نکنند باز شعر میگوید ، نه مثل بعضی از این جوانان که من دیده ام وقتی شعرشان چاپ نشده است ، دیگر شعری نگفته اند .

و من باز میپرسم:

این شیفتگی را بیشتر به چه کسی حس کردی . بیشتر به کدام شاعر .
و جواب میدهد:

- از یکطرف به نیما و از طرفی به آینده - به نیما بیشتر - جماعت در آنزمان شعر مرا مبهم میدانستند و نامفهوم - همانهایی که امروز مفهوم و نامبهم میدانند - به همین دلیل شعر من و بادیه نشین که باهم بودیم هیچ وقت چاپ نمیشد . ولی آن شعرها اصالت داشت در این اصالتها سایه اشخاص دوست داشته شده هم آمده بود این از نظر فرم . از نظر محتوی ، کویر ، مسجد ، برج و باروی دامغان هم در آن شعرها بود . این شاید کشف ناشدنی است ، یا به سختی کشف میشود ولی بود ..

از کتابهایش - به ایجاز - گذشته ایم . رویا نظریاتی هم راجع به شعر امروز ، موج نو ، منتقدان ، مقام شعر امروز ، تعهد و مسئولیت اجتماعی بودن در شعر دارد ، که همه در سینه نوار ضبط است و به امانت برای هفته های بعد .

دنباله گفتگو رامن - نویسنده مطلب - آغاز کرده‌ام با این کشف که:

در شعر تو، رویا، نوعی تردید هست، مسئولیت و تعهد در شعر و در نتیجه در هنر را گویا کاملاً قبول نکرده‌ای، نپذیرفته‌ای. در شعر تو رابطه‌ای هست بین تعهد و هنر خالص. مثل اینکه زیاد از کشف من خوشحال نیست. چون تند و با عجله شروع می‌کند که:

- اول بگویم در کار من تصمیم نبوده است آن تردید خودش آمده. شاعر باید هنرمند باشد اینجا انسان بودن مطرح است. شاعر بمناسبت تربیت ذهنی خود، بمناسب میراث فکری که بر او حکومت می‌کند باعث میشود که شعرش متأثر از محیط باشد - چرا که اصلاً شعر یا هنر می‌تواند از درونی بجوشد که نسبت به مسائل بی تفاوت نیست. بنابراین میراث فکری است که به هنر، به خلقت هنری هنرمند سایه می‌زند. بعضی می‌گویند «روپائی فورمالیست است» لابد به جهت قوت وقوامی که در فرم و تکنیک کار من دیده‌اند. آنها این «کوتاه» های اجتماعی را در شعر من درك نکرده‌اند، آنجا که مسئله سرنوشت همه انسانها مطرح است، و آنچه که در سرنوشت انسانها مطرح است (چون من راجع به این مسائل بی تفاوت نیستم)، سایه می‌زند، این سایه اجتماعیات است. شعری که در اوج فرم است از سایه‌های اجتماعی نیز بهره‌ور است. اگر آدم بخواهد ناتوانی‌اش را پنهان کند اول مسائل اجتماعی را عنوان می‌کند و می‌خواهد شعری بگوید که اجتماعی باشد، غافل از اینکه برای انجام تعهد ما کارهای بسیاری لازم است، باید از خیلی چیزها کمک بگیریم و گرنه اگر فقط برای «ویتنام» شعر بگوئیم این دروغ است... تمام آنها که صمیمی نیستند تعهد را عنوان می‌کنند و تمام آنها که تعهد را حس نمی‌کنند شعر متعهد می‌گویند در حالیکه این شعر نیست شعر باید اول شعر باشد بعد تعهد بر آن سوار شود و در اینجا است که پل بین مسئولیت و فرم بین محتوی و زیبایی مطلق پدید می‌آید....

خوشبختانه تا اینجا معلوم شد که «رویا» از کشف من
درباره شعر خودش خشمگین نیست از اینجا همچنان «رویا»
میگوید:

-زیبائی است که در انسان اثر میکند. اگر به جهت تأثیر زیبایی
نباشد و فقط تعهد که میشود سرمقاله روزنامه.
بعضی معتقدند هنرمندان شرق و ایرانیان قدیم برای رسیدن بحقیقت
از سر زیبایی میگذشته‌اند. یعنی که ورق هست بین حقیقت و زیبایی
در حالیکه در عرفان هم حقیقتی است که زیبایی است. زیبایی حقیقت
است و حقیقت زیبایی است. درست مثل خدا که در هر شکلی ارائه شود
زیبا است.

برمیگردیم به حرف اول، ابتدا باید به تکنیک و هنر رسید
بعد به تعهد اندیشید. اگر خوشبین باشم میگویم آنهاست که از تعهد حرف
میزنند اسیر اصالت هنر نشده‌اند. شعر آنها را اسیر نکرده یعنی چیزی
بر آنها حاکم تر از شعر است. شاعر باید اول برایش شعر مطرح باشد و بعد
چیزهای دیگر. آنکس که اول تعهد و مسئولیت را پیش میکشد معمولاً
هنرش چندان قوامی ندارد. در مقابل مسائل دنیا، سیاست دنیا، نمیتواند
جهت خود را روشن کند. اگر از آنها سؤال کنی نظرشان مثلاً راجع
به حوادث ماه مه، راجع به چکسلواکی چیست نمی‌توانند فوراً وضعیت
خود را مشخص کنند.

رویائی بیش از آنکه من تصور میکردم از این مسئله
متالم است

در حالی که بسیاری هستند که کوس مسئولیت نمی‌زنند ولی کارشان
را میکنند. شعرشان را میگویند، نشرشان را، قصه‌اشان را می‌نویسند،
اما به جهت اینکه متعلق به نسلی هستند که فرهنگ سیاسی پیدا کرده،
میراث اجتماعی دارد ذهن مشخصی راجع به مسائلی که پیش می‌آید دارند
نظر آنها از این صافی گذشته است و بعد شکل گرفته است.

بی تربیت بودن در زمینه‌های اجتماعی خطرناک است نه شاعر
اجتماعی نبودن.

ومن بیادم می‌فتد که چندی قبل در بازار رشت مقاله‌ای
خوانده بودم از رویائی به نام «افسانه مسئولیت» بآن اشاره
میکنم، میگوید:

«خیلی آن مقاله را دوست دارم و غالباً وقتی این بحث در
مطبوعات گرم میشود بیاد آن می‌فتم» ومن که حس کرده‌ام و از باب
مسئولیت و تعهد نظر رویائی را کاملاً دانسته‌ام، و مشخص شده
است به مسئله دیگری میپردازم که هیچ ارتباطی به تعهد و
مسئولیت ندارد: موج نو.

میگوییم:

- در شعر امروز ایران موجی پدید آمده است به اسم
موج نو که اغلب بایی فرهنگی، پراکندگی و شاید بسیاری عیب-
های دیگر همراه است هنوز بسیاری وضعیت خود را در مقابل
این موج روشن نکرده‌اند، هنوز آنها که در شعر رسمیت دارند
در این باب حرف جدی نزده‌اند اگر تو بگوئی اولین چهره‌ای
هستی که بطور صریح از این موج حرف می‌زنی.

میگوید:

- در اینجا اشتباهی رخ داده است که عادت شده، نسل ما بآن جهت
شعر میگفت که شیفتگی‌هایی پیدا کرده بود! این شیفتگی‌ها بهر صورت
ایجاد شده بود ما را همان را طی میکردیم و هیچ چیز بازمان نمیداشت،
لیکن بسیاری از جوانهای این موج- که آنقدر زیاده‌اند که اصلاً نامشان در
ذهن نمی‌ماند - پراکندگی و شیفته نشدن را چنان بروز میدهند که اصلاً
معلوم نیست کدام يك از شعرای معاصر را قبول دارند و بکدام متمایل
بوده‌اند. فکر کرده‌اند که بی شیفتگی هم می‌توان شعر گفت و می‌گویند چاپ
هم میشود، بدبختانه یا خوشبختانه مطبوعات هم از این راه کمکی میکنند
و همه چیز را چاپ میکنند در حالیکه در دوره‌ی ما چنین نبود، چه بسیار
شعرهای خوب میگفتیم که چاپ نمیشد و بر می‌گشت، لیکن ما این

شیفتگی را داشتیم و باز می‌گفتیم، شیفتگی قشنگ است، طبیعت قشنگ
 اول کار شاعری را دارد. آنکه شیفته است بدنبال ارضاء خودش می‌رود
 و وجهی برای ارضاء دارد، که شعر است و بزرگترین زندگیها است
 ۱۵-۱۰ تا از همین جوانها را می‌شناسم که چون شعرشان چاپ نشد دیگر
 شعر نگفتند، بنابراین آن نثار در اینجا نیست در شعر اینها، نیما، شاملو،
 فروغ، هیچکدام رگه‌ای بجا ندارد، چرا؟ این اصالت نیست که بدور
 از همه اصالت‌ها باشیم. در هیچ يك از دوره‌های شعری اینقدر آشفتگی
 وجود نداشته است.

روایاتی با تعجب بسیار من، دارد موج نوئی‌ها را تلویحاً
 می‌گوید. از او بعید می‌نماید چون خود این جماعت از بین خیل
 چهره‌های ۱۰ ساله اخیر، تنها روایاتی را به رسمیت شناخته‌اند
 و بالعکس به همین جهت من نگرانیم را با این جمله آشکار می‌کنم
 که: یعنی از این دوره هیچ چهره‌ای بیرون نخواهد آمد.
 می‌گوید:

- من چنین چیزی نگفتم در بین این نسل چهره‌های درخشانی هستند.
 مثلاً احمدی و الهی و اردبیلی و اگر دقیق شویم و بخواهیم از
 تلاش‌های تازه‌تر حرف بزنیم به گروه «شعر دیگر»^۱ و در آن میان به -
 پرویز اسلامپور هم می‌رسیم که در «وصلت در منحنی سوم» درخشان است
 و در «نمک و حرکت و رید» قوام یافته‌تر.

اردبیلی، الهی، اسلامپور، محمود شجاعی می‌توانند چهره‌های
 خوب گروه «شعر دیگر» باشند، که وجودشان این گروه را قابل اعتنا
 می‌کند. و این پنج‌شش‌تن، البته، ربطی به آن انبوه «پراکنده و بی‌فرهنگی»
 که اشاره کردید ندارند.

من فوراً جمله معترضه‌ای می‌گوییم که:

۱- «شعر دیگر» نام مجله‌ایست که شاعران شعر حجم را گروه می‌کرد.

۱- بله خودش (اسلامپور) در آن شب در «رشت ۲۹»^۱
میگفت که ابا ندارد از اینکه بگوید این دنباله دلتنگی‌های
رویائی است.^۲
میگوید:

۱- بله او می‌گوید به مولوی، به فریدون رهنما، به من و به بهمن
فرسی دلبستگی دارد. بسیار خوب، از اعتقاد خودش حرف می‌زند
کدامیک از اینها می‌توانند بگویند ما از کی خوشمان می‌آید. یا از شخصی
بنام «رسائل» یاد کنم که کتابی از او دیدم که حکایتی داشت از آن
شیفتگی و از آن اسارت باجرقه‌هایی از دنبال آن دوییدن. میدانم، اصلاً
هیچ شاعری قبل از ۳۰ سالگی نمی‌تواند خودش را عنوان کند. نیما، شاملو،
اخوان، آینده و خود من اینطور بودیم من در ۳۰ سالگی چهره گرفتم.
در حالیکه ۱۰ سال بود شعر می‌گفتم. آندره برتون، الوار و بربرسنوس هم
همینطور بوده‌اند.

اصلاً در ۳۰ سالگی است که شناسنامه شعری صادر میشود.
احمد رضا احمدی يك سی ساله است. و اینهمه شاعران از ۱۹ سالگی
بعد که ریخته‌اند اگر بخواهند مجموعه چاپ کنند تا آخر سال کتاب
شعر خواهیم داشت.

فکر می‌کنی راه حل گریز از آشفتگی و پراکندگی این
نسل چیست؟ چطور آنها می‌خواهند خودشان را اصلاح کنند؟
میگوید:

۱- قبلاً در بحثی راجع به شاعران جزوه شعر گفتم که آنها باید لا اقل

- ۱- «رشت ۲۹» نام رستورانی بود در کوچه رشت پلاک ۲۹ که در آن سالها
مرکز تجمع شبانه شاعران و نقاشان و روشنفکران تهران بود.
- ۲- مسعود بهنود اشاره به مهمانی‌ای دارد که کامران دیبا در شب چهارشنبه
۱۸ شهریورماه ۴۹ به خاطر انتشار کتاب شعر پرویز اسلامپور در «رشت ۲۹»
داده بود و شعرخوانی‌ها و حرف‌های شاعر در آن شب آری و نهی بسیار برانگیخت.

يك «پرنسیب» هایی داشته باشند یا پرنسیب هایی را به شعرشان تحمیل کنند تا اگر می خواهیم شعر بی وزن بگوییم لااقل از لحاظ دادن فرم قاعده ای داشته باشیم. حتی این حرف را بشکل پیشنهاد تهیه ی يك «مانیفست» عنوان کردم. چون معتقدم اگر آنها اندیشیده شده بدنبال شعر بروند بجایی میرسند.

در این «مانیفست» می توان مواردی را پیش بینی کرد در قلمروهای مختلف هنری مثلاً ساختمان، مثلاً ریتم، ریتم علت ها و جهت ها، ریتم داخلی يك قطعه. مثلاً میشود به دو نوع ریتم فکر کرد، یکی ریتمی که کلمه ها در طبیعت دارند ریتم فولکوریک و ریتم های خارج از عروض و دیگر ریتمی که در داخل پیکره يك قطعه هست. اگر در داخل يك قطعه چند حرکت باشد بدون ریتم - آشفستگی و پراکندگی پیش می آید باید تمام این ریتم ها را حس کرد برای ریتم دادن به حرکات های داخلی يك قطعه می توان تمام طبیعت را مدل قرار داد. از ریتم درخت ها، و کوه ها تاریتمی که در زمان هست. مثل ریتم فصل ها، ریتم شب و روز، تا ریتمی که در قلمرو اخلاق هست مثل ریتم زندگی روزانه، ریتم عادات های ما.

می توان در آن «مانیفست» از قواعد ترکیب حرف زد. مثلاً از نظر صادرکنندگان مانیفست وجود يك رشته عوامل در قطعه حتماً یا بطور نسبی لازم می باشد مثل عواملی از قبیل نور، صدا و رنگ و این که اینها چگونه در کنار هم قرار گیرند و چگونه ترکیب شوند، میشود تمام این حرفها را بطور اندیشیده شده و بنا نظم و ترتیب و با توافق قبلی در آن گنجانند تا بتوان قطعه ای را که خالی از این عوامل بود و یا عوامل در آن بهم ریخته بود بدانیم که از این موج و از این حرکت خارج است. و بزرگترین خاصیتش باز این است که شاعر نوکار میداند که همینطور بدون آگاهی و دانش نمی توان شعر گفت و در حقیقت وجود این قواعد و پرنسیب ها و رعایت آنها در شعر گذرنامه ای باشد برای ورود باین محیط از هنر کلامی.

بنابراین می توان «مانیفست» ساخت تا ضابطه ای باشد و هر نشر

ادبی شعر نشود. اگر چنین. پرنسپب‌هایی تثبیت شود، می‌توان امیدوار بود که غنائی پیش‌آید که در تاریخ ادبیات در کنار غناهای دیگر بنشیند.

و در اینجا رویائی مسائل دیگری را پیش می‌کشد، اینها را ساده می‌توان انکار کرد بهمان سادگی که می‌توان بدون کمک گرفتن از ذهن کهن گرا قبول کرد.
میگوید:

همیشه هم نقاشی‌نو و شعرنو به موازات یکدیگر پدید آمدند از فوتوریسم تا سوررئالیسم. می‌توان درمانیفست شعر که به آن اشاره رفت امکانات نقاشی‌نورا هم پیش‌کشید. الان نقاشی‌مدرن از نظر نویسیون‌های هنری می‌تواند همپای شعر باشد. اگر درمانیفست شعر، نقاشی امروز را هم در نظر گرفتیم آنطوری که حصار و مسیرش معلوم است، هر کس خواست در این فضا نفس بکشد می‌داند چه باید بکند و اگر نه در این حرکت قرار نمی‌گیرد. حتی هدف‌های ذهنی را هم اگر باشد می‌توان بعنوان قلمرو فکری در این «مانیفست» بیان کرد.

رویائی درسکویتی به فکر فرو میرود، من در این فاصله به شعر می‌اندیشم و شاید اینکه در صورت بودن چنین بیانیه‌ای در شعر آیا بیراهه رفتن‌ها و پریشانی‌گوئی‌ها پایان می‌یابد؟
میگوید:

میدانی، این استعداد هست و می‌توان شعرهای بی‌وزن را هم تحت ضابطه‌ای قرار داد. چنانکه در شعرهای بی‌وزن شاملو آشفتگی و پراکندگی کمتر هست چرا که او در کارهای وزن‌دارش دید هنری دارد و این دید در اشعار بی‌وزن او هم حکومت میکند. شبانه‌ها، بعضی از شعرهای هوای تازه، غزل‌آناهید و شعرهای بی‌وزن بلند او هم فرم بسته‌بندی شده محکمی دارند. درست بهمین جهت است که مثلاً ترانه‌های جنوب فریدون کار نمی‌ماند. آنها هم شعر به نثر است و خیلی زودتر

از همه، لیکن روحیه فرم در آنها نیست، یعنی خود فرم که روحیه شعر است، به قطعه اگر ساختمان بدهی و به ساختمان تناسب دلخواه، فرم پیدا می‌کند، روحیه می‌گیرد و هر چیزی که روحیه داشت می‌ماند و زندگی می‌کند.

در فاصله‌ای می‌گوییم:

- پس تنها راه حل را تهیه يك بيانيه برای شعر موج
نومیدانی، بله؟
می‌گوید:

- نه، راه حل دیگر جلوگیری از این پراکندگی، خواندن و خواندن است باید لا اقل مجموعه شعرهای شاعران معاصر را بخوانند حال اگر نگوئیم دیوانهای شعرای متقدم را، باید شعرها را دقیق بخوانند بطوریکه هر کلمه‌اش را مثل الماس وزن کنند نه اینکه مثل خواننده شعر بالای رختخوابشان بگذارند، باید تفسیر کنند وقتی زحمت کشیده شد آنوقت است که اگر بسر آدم بزنند فحش بدهند، تکفیر کنند، چاپ نکنند، شعر را می‌گویند بعد خودشان که می‌فهمند که باید فلسفه هم خواند شعر دنیای دیگر را خواند، رومان خواند، اینها دیگر بدیهمی میشود، يك شاعر باید لا اقل کتابخانه‌ای داشته باشد و مجموعه‌های معاصر را جمع کند. اغلب دیده‌ام که ندارند. اینها - جداً - شانس آورده‌اند که هر چه می‌گویند چاپ میشود.

حالا که صحبت از فایده‌ای برای این گفتگوها شد خوب است مسئله تیراژ و گرمی بازار را مطرح کنم و چرایی بر عدم شیوع سریع شعر امروز.
رویائی می‌گوید:

- من بعنوان يك شاعر که چند کتاب چاپ کرده می‌گوییم تیراژ کتاب شعر - حداکثر - برای يك شاعر خوش تیراژ ۲۰۰۰ است. گاهی اوقات

که فکر میکنم چرا، بجوابی میرسم. آنها، آن مراجع - که اساس را میسازند شعر نو را نمی‌فهمند هنوز در کتابهای درسی ما شعر نو نیست. غالباً شعر را برای امتحان حافظه شاگرد میگذارند نه برای اینکه شاگرد را به اعجاب آورند.

این عیب را کتابهای دانشکده‌ها هم دارد. ۱۰ درصد بچه‌ها خودشان در خارج میخوانند. استادان صادق‌هدایت را قبول ندارند و از لامارتین هم جلوتر نیآمده‌اند.

در دانشکده هنرهای زیبا که برعکس دانشکده ادبیات مدرنیسم هست و نوتر فکر میکند هم اصلاً شعر مطرح نیست. به آنها «کریستیک» درس نمیدهند. آنها که فارغ‌التحصیل میشوند برای بروشور نمایشگاهشان کس دیگری باید مقدمه بنویسد. ادبیات نو را به آنها درس نداده‌اند. وزارت فرهنگ و هنر هم که به تمام هنرها می‌پردازد شعر را جزء هنرهای زیبا نمیداند و هنرهای زیبا را هم شعر نمیداند. در حالیکه هنرهای زیبا شعر هنرهای زیباست.

سپس بطور پراکنده از همه چیز می‌گوئیم، از شعر ایران می‌گوید:

- شعر ایران، امروز بی‌اغراق یکی از غنی‌ترین شعرها جهان است. مشکل ما اینست که زبانمان بین‌المللی حتی نزدیک به آن نیست که ارائه‌اش راحت باشد. در صورتیکه این شعر در کادر جهانی از لحاظ زبانی قابل ارائه بود و در داخل هم با آن عوامل که شمردم حمایت میشد، بی‌شک تیراژ کتابها به ۱۰۰ هزار تا میرسید در آنوقت شاعر مجبور نبود برای گذران عمر پیش‌نویس بنویسد و بیلان تحلیل کند.

و بعد رسیدیم به مسئله شعر و اینکه پاره‌ای معتقدند شعر گفتنی است و نه ساختنی و عده‌ای می‌گویند که ساختنی است و گروهی را عقیده بر اینست که شعر آنها شعور نبوت است، و تحفه‌های وحی و الهام.

می گوید :

- مقداری از هر هنر ساختنی است و بعبارتی «صنعت» است. نباید ساختن را ندیده گرفت. درون جوشنده‌ای که بعضی از آن دم میزنند را همه دارند. عابر کوچه همان اندازه درون جوشنده دارد که شاعر. لیکن شاعر می‌تواند با تلفیق و شکل دادن و ترکیب، شعر را بسازد و عابر نمی‌تواند همین جاست که شاعر از عابر جدا میشود. و گرنه بی شک همه از مرگ يك پرنده منفعل میشوند و این فروغ است که آنرا بدان شکل عرضه می‌کند.

ومن مسئله جدیدی را مطرح می‌کنم:

- لیکن پرداختن بیش از حد به ساختن این خطر را دارد که شاعر را از پرداختن باز میدارد.
می گوید:

- نه، در شاعر - خودم را مثال میزنم - در من چیزی هست که شعر است و من گاهی مصمم میشوم که آنرا بنویسم وقتی نوشتم مثل زنی که فارغ می‌شود راحت میشوم.
در اینجا ساختن و گفتن - یا بزبانی خلق - توأمانند. لیکن تصدیق می‌کنم که بعضی عوامل در گفتن موثرند مثلاً اگر کسی توی سر آدم بزند. اگر چه او مصمم باشد که شعر بگوید، نمی‌شود. و گرنه شعرا واقعاً آدم‌های آسمانی که نیستند. راستی چه الهامی، کدام الهام؟

و در اینجا که گفتگو اوجی دارد مطلب را قطع می‌کنم که یاری کرده باشم به آغاز بحث در شماره بعد.
صحبت من و روایی به آنجا رسید که روایی میگفت :
«شعرا واقعاً آدم‌ها آسمانی که نیستند راستی کدام الهام» و بدینصورت نظریه‌ای کاملاً تازه عنوان می‌شود. روایی اینرا با شرح بیشتری عنوان می‌کند.
می گوید:

کدام الهام؟

هیچوقت دستی از غیب نمی آید بتو شعر تعارف کند، باید شعر را دعوت کنی، باهاش تنفس کنی، ورزش بدهی، و این همان جادوگری است. حرف، هدف نیست، آدمی که زندگی میکند همیشه حرف دارد، آدم اگر آدم باشد همیشه پراز حرف است، همیشه پراز حرف باید باشد، و حرف اگر حرف باشد جایش پیش آدمی است که زندگی می کند و آدم است. پیدا کردنش و ارائه اش جستجو و دست افشانی نمی خواهد، جستجو در فرم است در همان جادوی فریب است، دام گسترده است، زرق و برق است، به اشتباه افتادن است، بحیرت آمدن است، بحیرت انداختن است... آنوقت چطور می خواهی به این همه نقش که می زنیم اسمش را الهام بگذاری، واقعاً حسش نمی کنم، منکه خودم شعر را دعوت می کنم، منکه خودم حتی می توانم خیال کنم آنچه را که نمی بینم، منکه ریاضت کشیده ام و ریاضت می کشم تا نیروی خوش احضار داشته باشم، نیروی احضار چهره اشیاء غائب، چطور خود را مدیون مائده ای بنام الهام بدانم، مگر اینکه بیائید و آنچه را که احضار می شود نسامش را الهام بگذارید که در آن صورت اوست که بدهکار من است و اسیر احضار البته با این تعبیر موافق می شوم. چون دیگر شاعر گدای الهام نیست که دست روی دست بگذارد و منتظر حلول بماند.

من وارد صحبت می شوم که:

- رویا، میدانی، با این حرف بسیاری چیزها را نفی می کنی، چرا الهام را ندیده می گیری. گمان نمیکنم با لفظ مخالف باشی پس بیا و از لفظ بگذر و همان احضار را الهام بنام!

باخته می گوید:

- با این تعبیر، بله، منظورم اینست که، خیلی خوب می شود با اشتیاق مردم بازی کرد، از حسن نیتشان و هوسشان استفاده کرد، که بعله، چیزهایی از دوردستها ناگهان سراغ من می آید و ناگهان روی کاغذ سفید سبز می شود که شما از آن غافلید و بسراغ شما نمی آید، اینها نبوغ

خدادادی است دیگر، در بعضی هاست و در بعضی ها نیست، مردم هم که خوششان می آید معجزه ببینند، زودتر حرفت را قبول می کنند، بهمین سادگی می شود پیغمبر بازی کرد، چرا بازی! پیغمبری کرد. همیشه طور هم هست، واقعاً پیغمبران شاعران بزرگی بودند که حرفشان را، حرفی را که داشتند، با هنر کلامی ارائه می کردند، جدّاً، همه شان با كَمْ كَلِمَه پیغمبری کردند.

ومن باخنده بدنبال صحبتش اضافه می کنم که:
- یعنی می فرمائید که شما پیغمبرید؟
فوراً جواب میدهد:

- من، نه،

ومن می گویم:
- این نه را - یعنی صد آسان - واقعاً می گوئی یا از ترس
واقعیتی اینچنین شتابناک شده ای. از اینها بگذریم، درباره ی
پیامبران می گفتی...
می گوید:

- بله پیامبران هوشیارترینشان که محمد (ص) بود شاعریش را
انکار می کرد، فکر درستی هم نبود چون میان آنهمه شاعران مکه
هنر کلامیش چیزی مافوق شعر بود، و در سطح آنهمه قدرت زبانی
و رقابت شعری که بین شاعران ساحر مکه مطرح بود نمی نشست حق
هم بود و اینهمه عظمت کلامی برای چنان فاصله ایست، در هر حال اینها
که پیغمبران راستین ما هستند پیغمبران کاذب که الی ماشاء الله می توانی
سراغ کنی، شاعرانی که بقصد شارلاتانی و شاعرانی که امر به خودشان هم
مشتبه شده باشد.

من می دانم که رویا اشاره خاصی دارد به کسی و یا
دسته ای اینچنین، برای اینکه بحرف بیاید، می گویم:

پیغمبران کاذب شناختنی هستند و کار آنها را به کاتبان
بگذاریم ولی شاعران کاذب، می گوید:

- اگر دیروز اینطور بود، امروز هم شاعری داریم که از
خوش باوری مردم (شاید از خوش باوری خودش) استفاده می کند.

من می گویم:
- مقصود سوء استفاده است لابد!
می گوید:

بهر حال یکی از این دو کار، تازه نمی شود گفت می خواهد پیغمبری
کند. خودش را به پیغمبری می زند.

ومن یاد ماجرای مؤخر کتاب «از این اوستا» می فتم
بهمین جهت می گویم:
- لابد ماجرای مؤخره را می گوئی؟
می گوید:

- و حرف هایی از این سطح که واقعاً درد بسیار ما را در این خلاء
حرف بسیارتر می کند. انسان بیگناهی است و بمن مربوط نیست که
بیگناه است، دوستش دارم و بمن مربوط نیست که دوستم دارد مسئله
اینست که «امید» انسان امروز و گستره هوش او را نمی شناسد شعر
انسان امروز را نمی شناسد، نه او، که اصلاً منظورم او نیست، بلکه به امید
و شاعران نسل امید، امیدی نیست، شعر اینان نباید بماند و می ماند
خاطرمان جمع باشد وقتی بشعر سالهای دهه ۳۰ می اندیشیم بهمین شعرها
می رسیم ولی شعر امروز شعر نیرو و شعر تحول است با توقعی سخت، این
شاعران در سطح عادت مانده اند و سطح عادت دارد عوض می شود. و حالا
در شعر. در برابر حرص جوشانی هستیم که بادل دلی و کاغذ سیگارا شنو
نمی خواند، دیگر کدام شعری از این نسل درون شاعر را می لرزاند،
می تکاند و می دواند؟ من که بکارهای قوی تر از کارم حسودم، بگو که در

برابر کدام شعر حسادت تو، حسادت سیاه تو برانگیخته شده است و چیزی را در تو بجائی برده است؟

باز در نقطه اوج است که دیگر تاب نداریم.
گفتگوی من و رؤیائی همچنان که تداوم منطقی ندارد
و گفتگو نه مصاحبه یا چیزی شبیه بآن - زمان مشخص هم
نمی شناسد در نوار عظیمی که از این گفتگو گرد آمده گوشه ای هم
به فروغ می رسد، فروغ فرخزاد که این روزها دومین سالروز
مرگ او را بیاد می آوریم. بی مناسبت ندیدم با اندك پس و
پیشی گفتگوی این شماره را از آنچه در نوار از زبان رؤیا
درباره ی فروغ هست شروع کنم. سؤال من که شروع کننده ی
این گفتگو شد این بود:

- در «از دوستت دارم» اشاره شده است بشعری که چند
مصرعش از فروغ است - همچنانکه چند شعر هم در «دلتنگی ها»
بود - با توجه به تفاوتی که در طرز برداشت و حتی بیان شعر شما
دو نفر هست، چطور در این چند قطعه نزدیک شدید و راضی
شدید که يك اثر واحد بوجود آورید؟
رؤیا، پس از مکشی که نشان دهنده ی گزندگی یاد فروغ
در خاطر اوست می گوید:

- فروغ درونی داشت که دچار حرکتهای عاطفی بود و خودش
هم وقتی شعر می گفت اسیر عاطفه ها بود و عاطفه ها در او خلعجانی داشت
به این ترتیب، او به دنیای خارج به فرمهایی از طبیعت که در خارج او
بود توجه چندانی نشان نمی داد، جذبشان نمی کرد.
در چند کاری که با هم کردیم، راحت به این دو «تاندانس» پی بردیم
چیزی که مرا در جهان خارج جذب می کند، حرکتهای و ریتمهای شعر
مرا می سازد، جهان خارج است. برعکس او مایه تمام حرفهایش را از
«دل» می گرفت. او از «دل» حرف می زند همانطور که من به این غبن
برخوردم که حرف دل در شعر من کم است او هم به این غبن رسید که چقدر
فرم در جهان خارج هست که او به آنها نزدیک نشده است. در همین شعرهای

مشترك به روشنی معلوم می شود که حرفهای او ضربه های عاطفی دارد و حرفهای من ترکیبی از تصویر جهان خارج است. تصویرهایی که فی المثل در «در چترهای بسته بارانست» هست. این شعر را با هم گفتیم ولی تفاوت این دو جهان آنقدر زیاد شد که پیشنهاد کرد که قاطی نشود و جداگانه چاپ شود و قرار بر این شد. بدبختانه اصلاً فرصت اینکه چاپ شود پیدا نکرد و الان نمی دانم آن شعر کجاست.

من شعر «در چترهای بسته» را در دلتنگی ها چاپ کردم ولی او مصرعهای خود را جدا نگه داشت مصرعهای او همه حس، رقت و عاطفه بود و همه مربوط به جسم و جان خودش یا معشوقش، مثل:

در چترهای بسته

کفشهای تو سنگین ترند

در «در چترهای بسته» صحبت از معشوق اوست و تصویری که از آن معشوق در فروغ بود که بقیه اش یادم نیست.

در مقایسه ی همین دو مصرع با آنچه در دلتنگی ها چاپ شد بهمان نتیجه ای که گفتم می رسیدیم.

اگر بهمین دقت شود، می بینیم آنچه من گفته ام تمام در دنیای خارج می گذرد و تنها در قسمت های آخر فکر و اندیشه ای مطرح است که مقداری جنبه ی اجتماعی بشعرداده است ولی باز همان حرفهایی است که در خارج می گذرد. تصویر خارج.

من دوباره مسیر سخن را بفروغ برمی گردانم. بدنبال حرفی که من از فروغ می زنم، رویا می گوید:

- فروغ معذالك در همان دنیای تصویرپردازی که در درونش می گذشت بیک خیال غنی و دور مجهز بود و از آنجا که مایه ی تصویر خیال است - واقعاً وقتی خیال نباشد تصویرپردازی نیست - منتهی فروغ باین مهارت هنری رسیده بود که می توانست در شعرش يك گروه از تصویرهایی را بدله خواه ترین و جمعی از کنار هم عبور دهد و برای او تصویر

گاهی شکل دادن بحرف بود و گاهی از شکل انداختن. او برای از ریخت
انداختن حرف هم باتصویر می رفت و بسیار راحت. مثل حرف های روزانه،
مثل مکالمه ی معمولی.

مثل:

در اتاقی

که به اندازه ی يك

تنهائی است

این تصویر هست ولی مردم معمولی هم همینطور حرف می زنند.
این درست مثل حرف زدن مردم است. او مقداری از تصاویر را این طور
عنوان می کرد.

رؤیا گویا به یاد خاطره ای می افتد چون مدت ها سکوت
می کند و چشم او در فراسوی پرده ها و شیشه ها گوئی پی جوی
خطی است محو پس از لحظاتی طولانی که بر من چونان سالی
می گذرد می گوید:

- یادم هست که او آخر عمر دورخیز جالبی کرده بود برای يك
گروه کلمه ها. آنها را انتخاب کرده بود و می خواست بدنبال «تولد ی
دیگر» زبان تازه ای ارائه دهد و در میان این زبان. بمن هم می گفت، جبران
آن غبنی را هم که داشت، در نظر داشت. این زبان را می خواست با
احضار خیالهای بیرونی ادغام کند بهمین جهت سخت گیر بود، در ساختن
يك مصرع. من شاهد بودم مصرعهایی که در حضور من می ساخت لاقط
بیشتر بار با قلم دستکاری می کرد و کلمه بیکباره درشت می شد. آنقدر
روی يك کلمه و مصرع فکر می کرد و آنقدر روی آن سایه می زد و
درشت می کرد که دیگر خواندنی نبود.

و باز به حرف های قبلی بر می گردم. اشاره می کنم به -
شعرهایی که فروغ و رویا با هم گفتند، می گوید:

- شعرهای مشترکی که در دلتنگی‌ها و «از دوستت دارم» هست،
 بنظر من شعرهای کامل و پری است، بهمان دلیل، چون وقتی من شعر را
 شروع می‌کردم او به آهنگ قطعه آشنا بود، ریتم را حس می‌کرد و
 مصرع‌هایی که می‌گفت کاملاً بهم می‌خورد، باهم می‌خواند و من بعداً حس
 می‌کردم و دوباره دنبال آن را می‌گرفتم.
 در این کارها برای هر دو ما جستجوی زبانی مطرح بود بنظر من
 این در طبیعت این قطعه‌ها، بروزش طبیعی است. لیکن من، در آن روزگار،
 عاشق نبودم و او بود. تمام چاشنی شعرهای او را اصالت‌های عاشقانه
 می‌ساخت. او عاشق بود.

در سکوتی که پیش می‌آید من از رؤیا درباره‌ی فروغ
 می‌پرسم. رؤیا در چند سال آخر به فروغ خیلی نزدیک بود
 شاید تنها کسی بود که در بین او و فروغ شعر بطور جدی
 مطرح بود. دلیلش هم شعرهای مشترکشان، لیکن رؤیا تا بحال
 بطور جدی درباره فروغ و تکامل او حرف نزده، البته نگذریم
 از مقاله‌ای درباره فروغ در مرگ او که در انتقاد کتاب شماره‌ی
 مخصوص فروغ چاپ شده «فروغ دوام حیثیت آدمی است».
 که بنظر من منطقی‌ترین و روشن‌ترین و پرغم‌ترین مطلبی بود
 که در مرگ فروغ نوشته شد، ولی رؤیا از فروغ حرف نزده بود،
 این اولین باریست که می‌گوید و من هاله‌ی غم را در چهره‌ی
 او بخوبی تشخیص می‌دهم ولی مثل اینکه خودش هم تهییج
 شده است که چیزی بگوید، من می‌پرسم:

- عده زیادی بعد از مرگ فروغ نوشتند که فروغ در
 اوج مرد و او را دیگر بیش از این صعودی نبود و اگر می‌ماند
 ناچار بود که از قله فتح نزول کند و معتقد بودند که فروغ آنجائی
 که رسید بلندترین جائی بود که می‌توانست. برسد رویا، نظرت
 در این باره چیست؟

می‌گوید و ناراحت که:

- اینطور نبود، اصلاً اینطور نبود. آنها که این حرفها را می‌زنند

اصلاً به کارهای داخلی زندگی فروغ و زندگی روحی او وارد نبودند.
من مطمئنم که او همچنان اوج می‌گرفت و غنای تازه‌ای بشعر امروز
می‌داد چون او جهش را حس می‌کرد.

او این اواخر تمام زندگی‌اش شعر شده بود، او بهیچ چیز جز تازگی،
تحول و شعر نمی‌اندیشید، هرتازگی او را جذب می‌کرد و این بعلت عطشی
بود که داشت. اصولاً از این حرفها خیلی می‌زنند.

وقتی دلتنگی‌ها منتشر شد هم خیلی‌ها گفتند که این دیگر اوج
رویائی است و این شك را ارائه کردند. برای کسی که زندگی‌اش را شعر
می‌سازد، فعال است، نیرو دارد و جستجو می‌کند. ماندن مطرح نیست.
نماندن مطرح است و این خود شعر است، فروغ اینچنین بود.

من که شاید موجی از بغض را در گلو می‌فشارم می‌گویم:
- این حرف داغ نبودن او را صد چندان می‌کند، تالم
را بیشتر می‌کند و بیاد می‌آورد که نبودن او چه ضایعه‌ای است.
فوراً می‌گوید:

- جز این نیست، من کاملاً معتقدم، بیشترین خسران مرگ فروغ
کارهای نکرده او بود. اگر خسرانی و حیفی در میان است همین پایان
نیافتن حرفه‌ائی است که برای شعر داشت همین‌ها است و گرنه او که
نمرده است.

وباز بعد از سکوت طولی که جایگزین این شور می‌شود
من می‌پرسم:
- صحبت از عاشق بودن فروغ کردی، این تا چه حد در
در شعر او موثر بود؟
می‌گوید:

- عشق اصولاً محیط بر افکار عاشق است منتهی شعر فروغ تمامش
مدیون عشق نیست. رنگهای عاشقانه و رقیق شعر او ممکن است مدیون

عشق باشد و این چیز کمی از شعر اوست. شعر فروغ به علت جستجوها، فرهنگ و هوش اوست که چنین است و مهمتر از همه بعلمت تنهائی اش، تنهائی بیشتر از عشق شعر فروغ را شعر کرد. حشر و نشرهایش، طنزش، نگاه طنزی که به محیط دوروبر و زندگی می کرد.

آدمی که به طنز نگاه می کند آدمی است که می تواند از بالا نگاه کند. فروغ در بالا نشسته بود. آدمی که به طنز می رسد به تعالی رسیده است. خیلی ها از برخورد های او شکوه داشتند. چون بهر حال در برخوردهای او رگه ای از طنز بود. آنها که ظرفیت نداشتند آنها که از حاضر جوابی و سرعت انتقال خوششان نمی آمد. خلع سلاح می شدند و طبیعی است هر کس خلع سلاح شود نق و نقش در می آید.

در تاریخ ادبیات جهان تمام کسانی در قلمرو طنز رفتند که متعالی بودند. از روحانیتی برخوردار بودند و این در فروغ بود هم در شعرهایش هم در روحیه اش.

ومن باز سؤال تازه ای می کنم، می گویم:
- می شود، آیا می شود گفت که فروغ اگر می ماند از این جستجوهای که کرد کدام راه را برمیگزید، کدام راه را انتخاب می کرد، زندگی شعری او در چه مسیری ادامه می یافت می گوید:

- نه، شعرهای آخر او تکامل را نشان میدهد - شعرهای بعد از تولدی دیگر که منتشر نشده است ولابد منتشر می شود. واقعا معلوم نیست بعداً چه میشد، هر لحظه موهبت تازه ای پیش می آید ممکن است خواندن اثریک فیلسوف و یا دوباره خواندن مولوی آدم را جور دیگری کند بسته به اینست که آدم در چه مرحله ایست و چه چیز او را جلب می کند اصل رسوب نکردن است. بایست سرچشمه را شناخت تا سرچشمه شد. باید خیلی راه رفت تا به سرچشمه رسید و بهر حال می بایست می بود و می دیدیم، می بایست می بود...

و بر استی این حقیقتی است «می بایست می بود» چه ضایعه ای.

حرفهای رؤیا درباره فروغ در اینجا تمام می شود.
 آنچه درباره اخوان، فروغ و بقیه گفتیم جمله‌ی
 معترضه‌ای بود، من قصد نکردم پراکندگی گفتگوها را بهم
 بزنم بهمین جهت همچنان که نوار نشان می دهد پس از سکوتی
 من در حقیقت بدنبال آن چه در هفته قبل گفتم و خواندید می گویم.
 - رویائی، من می خواهم مسئله جدیدی را پیش بکشم
 مسئله‌ی شاعر است و عالم و فرق ایندو.
 می گوید:

- درست است که شاعر هم چون عالم واقعیت‌های هستی را دقیق
 و موشکافانه بیان می کند. منتها او مظاهر عینی و بیرونی این واقعیات
 را می گیرد و بکمال نقشبندیهای ذهنی خود، و با تشبث به تصویرهای
 لفظی، برای خواننده اش از آن واقعیت، جهانی حسی می سازد تا او را
 از ادراکات منطقی بازبدارد و از مفاهیم کلی فارغش کند، دنیای دلنشینی
 از تصویرهای ذهنی، ترکیب‌های معنوی و بازیهای زبانی در پیش روی
 می گشاید و باین ترتیب کلید دیگری برای شناخت هستی و محیط بدست
 خواننده یا شنونده اش می دهد که کلید رهائی است که پر است که پرواز
 است.

من وارد صحبت او می شوم که:
 - و اما مسئله‌ی فایده، آیا به فایده‌ی شعر معتقدی، آیا
 اصولاً همچنانکه پاره‌ای مطرح می سازند این را مسئله‌ای می دانی؟
 جواب می دهد:

- اول بگذار مقدمه‌ای بگویم و بعد ذکر مثالی کنم تا مشخص
 شود.

فیلسوف‌ها و اهل منطق از اینرو بشعر بدگمانند چون فکر
 می کنند که عقل و منطق و عدل در آن جایی ندارد. هیچ ضمانت موثقی
 برای اثری که شعر از لحاظ اخلاقی و فکری می کند نیست البته برای شعر

بی تفاوت است که از آن استفاده‌ای خوب می‌شود یا بد صحت و سقم را بی تفاوت وسعت می‌دهد، چه بسا که سقم، بیشتر از صحت از شعر بهره‌گیرد. درجائی خواندم که شاعری در یکی از کوچه‌های لندن روزی گدای کوری را می‌بیند که پلاکی برگردن خویش آویخته است و سرگرم سؤال است. از او می‌پرسد: روزی چقدر درآمد داری؟ گدا می‌گوید: روزی دو دلار تقریباً.

شاعر پلاکی را که بگردن بود برگرداند و چیزی بر آن نوشت و بسائل توصیه کرد از این پس این روی پلاک را بگردن بیاویزد. دو ماه دیگر وقتی که باز شاعر از آن کوچه می‌گذشت، بهمان سائل برخورد از او پرسید:

از وقتی که پلاکت را برگردانده‌ای درآمد روزانه‌ات چقدر است: وی پاسخ داد: پانزده تا بیست دلار. و ضمن سپاسگزاری اصرار کرد که شاعر بگوید بر پشت لوحه چه

نوشته‌ای؟

شاعر گفت: من کار بزرگی نکردم تنها تو نوشته بودی: من کور مادرزادم، بمن رحم کنید، من آن روی آن نوشتم «بهار از راه می‌رسد، من تماشایش نخواهم کرد».

پس کار همان بود و مضمون همان، منتها این بار نابینائی در لباس کنایه و تصویر ارائه شد و درگدائی وقتی از شعر استفاده شد، عواطف را بیشتر به خود کشید، چطور که می‌بینم امروز در تبلیغات و عرضه‌ی کالاها تصویر و استفاده سهمی بزرگ دارد. منظور تائید حرفی بود که گفتم شعر کاری ندارد باینکه استفاده‌ی خوب از آن می‌شود یا بد، و بسا که سقم بیشتر از صحت از شعر بهره‌گیرد. چرا که همان نوشته برای کور واقعی و درعین حال برای کور دروغین بهمانقدر مورد استفاده قرار گیرد و شعر بتصادف ممکن است حقیقت را بی‌شاخ و برگ ارائه دهد و اشتباهات بیشتر به تخطی از طبیعت قضایا است و همین مسئله باعث آنست که شعر به دانش دو دو تا چهارتای مسائل دست‌رسی پیدا نکند

و مجبور است به چیزهایی از قبیل خیال و حس و استعداد متوسل شود که اینها هم بنوبه خود دست‌رسی به منطق دو دوتا چهارتای مسائل ندارد. شاید بهمین دلائل است که افلاطون شاعران را از ورود در مدینه فاضله‌اش منع می‌کند. اینها فکر می‌کنم دلائل بی‌چون و چرای قضیه است چرا که این فیلسوف‌ها از شعر چیزی می‌خواهند که خود شعر ادعای دادن آنرا به هیچ وجه نمی‌کند یعنی ادعا نمی‌کند که به دانش و آگاهی آنان از آن چه می‌گوید، اطمینانی منطقی و نتیجه‌ای غیرقابل بحث ارائه کند.

مصاحبه کننده : مسعود بهنود

زمان انتشار : بهمن ماه ۱۳۴۷

جای انتشار : هفته نامه فردوسی شماره های ۸۹۵ تا ۸۹۸

آفتاب سبز

از چشم من طنین تماشا برخاست
در چشم او طنین تماشا بنشست
موجی ز بیگناهی من پر زد
با عمق بی گناهی او پیوست

در آفتاب سبز نگاه او،
تکرار نور بود و گریز رنگ،
سودای جان و همهمه‌ی دل بود،
پرواز دور زورق صد آهنگ.

آن بیکرانه، ظهر زمستان بود
- سرشار از حرارت دلخواه -
با جلوه‌های عاطفه در تغییر،
هر لحظه از درخشش ناگاه.

موجی در آن دیار، نمی‌آشفست
آن بیگناهی ساکت را
در ماوراءهای نهان، لیک
روئیده بود رقص علامت‌ها
تا درمن انتظاری را
ویران کنند،

وانتظار دیگر را
عریان .

اینک گریز بی خبر دل را
زنگ کدام کوچ دمیده ست؟
سوی کدام جاده، نیاز نور
راهم به اشتیاق بریده ست؟
در نقش بیقرار دو چشم من،
تنهایی غریب، شکسته ست
در خلوت بزرگ دو چشم او
تصویر اعتماد نشسته ست،

در تنگه های کوچک و دورش
هر لحظه روشنی هائی،
تکرار می شود.

در دوردست هاش
از تابش اشعه نمناک،
گودال بی نهایت،
هموار می شود،

تا من نگاه می کنم،
زان بیکرانه مزرع سبز،
رنگی بریده می شود.

تا او نگاه می کند،
بر روی قلب من، ابدیت
گوئی شنیده می شود.

772	
908	
570	
1950	
	421
	302
	723

Call No. ~~ATLAS~~ Date _____

Acc. No. ~~1950~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

در بیان گشت‌های غریب یداله رویائی

اشاره :

در عرف، گفت و شنود بایک پرسش آغاز می‌گردد. اما این گفت و شنود نامتعارف است - شاید به عنوان قالبی برای حرف‌های نامتعارف. این است که رویایی شروع به گفتن کرد و پس از این بود که پرسش اسلامپور آغاز شد.

«مانیفست دوم شعر حجم» يك دفاعیه هم هست، اما در این دفاعیه نیز رویائی سرانجام باز به شعر می‌رسد. مانیفست شعر رویایی از شعرش جدا نیست.

هزارها کلمه را برای يك شعر کنار که می گذارم - يك کلمه شعرم را می سازد. و آن کلمه شعرم را که نوشت هزار کلمه را از زندان تاریکشان در لغتنامه ها بیرون می کشد تا او را تشریح کنند، تاریخ ها اما قدر آن هزار را بیشتر می دانند و قدر آن يك کلمه مرموز که آن قدر مهربان بود تا قربانی شود، همیشه داده نمی شود، هیچوقت هم گاهی. شاید برای همین است که تاریخها جایز دانسته اند مرگ یکی برای بسیار. چرا که همواره بسیار قدر بیشتری از يك داشته است، اما من دیده ام قربانی شدن هزارها را برای يك، و آن را طبیعی هم انگاشتم.

هزارها کلمه را بر کلمه یی که تو را خوب بگوید می کشم و قربانی شدنشان را هم حتا جشن می گیرم در کلمه یی که تو را گفته، که آن قدر خوب ترا گفته که حتا تو برخاستی و نشست و خندیدی. و بعد به مرگ هزارها کلمه ی قربانی، گریستی. و این از بسیاری خوبی آن کلمه بود که ترا ساخت و گفت، چرا که حتا ترا احساساتی هم کرد. من کبوترهایی را نیز کشتم وقتی پریدنشان تکراری شده بود. گوش به پروازهایشان ندادم دیگر. پروازهایشان را کردم در قفس آن مردی که در کناره ی خیابان بسیار قدیمی مولوی از تلخی صدای سه تارش خودش گریه اش گرفته بود.

آه که دیگر اینهم درد تازه یی را دوا نمی کند. درد تازه یی را که خودم برای خودم می ساختم و پرواز می کردم.

من از گذشته ها آمده بودم به گذشته ها، و تاریخ برام فقط گذشته می شد و جریان نداشت. جریان در آن آبهای سبز و پژمرده ی چشمه علی است کنار شاه عبدالعظیم. جریان در آبهای راكد چشمه ست که معنی می شود. هزارها کلمه را برای آن به آب سپردم تا آب جاری شود. تا آب در گذشته هاش به فکر بیفتد و از ما شکایت کند - که چقدر با اوظالم بودیم. من اما باز هم بسیار امیدوار بوده ام که تا بسیاری جاها و بسیاری وقتها تاب آورده ام.

اسلامپود - چرا شعرها را مثل نزنم.

دویائی- از خودم که بگذرم، از خودم که می‌گذرم، وقتی بتوانم
 به خودم برسم و خودم نباشم، گوشه‌های دور ریختم را که جمع کنم، از
 همیشه‌های خودم، همیشه‌های مهربان‌تر شعر می‌سازم. که این همیشه‌های
 مهربان‌تر شعر، هم فکر می‌کنم، همیشه سمت شعر را خواهند داشت و نه
 هیچ سمت دیگری، که حوصله‌ی سمت‌های چندگانه را ندارم، و حوصله‌ی
 بیگانه را ندارم، که شعر که بیاید سمت‌ها می‌میرد و بیگانه می‌رود،
 می‌فهمید؟

من اما از آب‌های می‌گذرم، من آن قدر اما پیش می‌روم که در
 خاک‌های محبوبش، خاک‌های کویریش، بشکفم، گلی زرد رنگ بشوم که
 عشق را حقیر کند، و یا گلی سرخ کوچک که عشقه‌اش را بستاید و با
 برگ‌های آن قدر تنها شود که تنهایی آن کلمه‌ی جادو شده، آن کلمه‌ی
 که در فرهنگ‌ها نیست، آن کلمه که به صدای انسان نمی‌آید، در جشن
 صداها، آشنای روزمره، بدرخشد، و آن وقت که هر کسی به دنبال کشف
 آن کلمه‌ی گم، خودش را قربانی می‌کند؛ در رفتارهای زیبای زنانه‌ش
 آن کلمه‌ی واسطه را برای همیشه تنها می‌گذارد و به آن سوی مراد و
 به آن سویی که همیشه مشتاقانه در آن می‌ماند و بی‌صبرانه رضایت‌مندیش
 را ادامه می‌دهد، سفر می‌کند.

من اما از سفرهای، آن تکه را خوب بیاد دارم که جامه‌ی سخت
 متظاهرانه در برداشت و غبار نخستگی شبانه‌ش از چشم‌هایش می‌چکید و
 روی جامه‌ی مخمل خاکستریش، جای ابهامی باقی می‌گذارد.
 این کلمه سفرهای را اگر بگویند من هم در سفرهای راه می‌شوم،
 راهپایی به بلندی چاه‌های پرآواز که سفرهای را در شن آسان کنم.

اسلاپیود- سفرهای ما، آرامش اخلاقی‌مان را می‌سازد،
 و رضایتی را که در یک دل و در دو تن بدست می‌آوریم.
 می‌خواستم از این اخلاق بگوئی که رضایتمان را تضمین کرده
 است.

«دو یایی - من با کلمه‌هایی که برای شعر می‌فرستم تمام خودم را می‌فرستم، و اخلاقی را می‌فرستم که همگانی نیست اما همه‌ی من است، این رفتار غریب انسانی من، ایجادشور برای کلمه‌ها و زایش شعر برای کلمه‌هاست. اگر نوشتن دیر شود، شعر منتظر نمی‌ماند کلمه‌ها در آن دورها شعر را نوشته‌اند و تو فقط آن را دوباره ننوشتی، آن وقت طلبه‌ی تنبل معلمی هستی که بروت نگاه نمی‌کند و تو که عاشقشی (اگر هم ندانی) از غصه تمام شب را می‌نویسی، لایذ وقتی در من چیزی هست من آن چیز هستم. پس من معلم آن طلبه‌ی تنبل هستم که روش نگاه نمی‌کنم و آن نویسندگانی که همیشه هم که ننویسد نوشتن را فکر می‌کند، چرا که اخلاق او نوشته شده است.

به شعر که فکر می‌کنم، شعر را که فکر می‌کنم، شعر در من آن قدر دور می‌رود که من می‌دوم و بهش نمی‌رسم. دیگر نمی‌ترسم که اگر آب بترکد، که اگر جنگل‌های ماهمه بسوزد، که اگر راهمان بی‌مسافر بماند، که اگر چمن‌ها خشک شود، آهوها مان بگریزند، دیگر نمی‌ترسم که اگر کور شوم.

...

محلّه‌ی من در تهران، خیابان قدیمی بهارستان، روزهای عاشورای بیست سال پیش است، که آقای حیی و آقای مستوفی زیر علم‌های سنگین هفت تیغه‌ی فولادی می‌رفتند. این دو تا چشم و هم‌چشمی می‌کردند و به خون هم تشنه بودند، اما روز عاشورا هردو سینه می‌زدند و از زیر چشم به هم نگاه می‌کردند، من بارها زیر پاها در آن روزهای عاشورا لگدمال و له شدم. زیر هزارها پا، زیر هزارها دست، و چشم من کلمه مرموز را می‌دید که ورای همه‌ی آوازهای حسین، برفراز تکیه خاگ آلوده‌ی غمگین خوشحالانه پرواز می‌کرد، آن کلمه‌ی زیبا بود که در صدا نمی‌آمد. آن کلمه‌ی بود که همه‌ی صداها دلتنگی‌ش را داشتند، من او را دیدم و به او راضی شدم که زندگیم را ایشار کنم. او اما نمی‌دانست که من او را یافته‌ام و شاید هم می‌دانست و به روش نمی‌آورد.

- بلندشو بچه، تو که همه‌اش داری زار می‌زنی، آقاییحیی به من همیشه تشر می‌زد.

رنج‌های لذت‌های اوست. و او می‌داند و نمی‌داند، او مرا صدا نمی‌کند و صدام می‌کند، مرا از دست می‌دهد و باز به دست می‌آورد. در آوازه‌اش مرا می‌خواند و به خواب می‌برد، از خواب که می‌پریم همه‌اش تنها گذاشته‌ام و رفته. رفته آن دورتر روی بال‌هایم نشسته. نمی‌شود بال بزنم، فرشته بسی بی‌بال می‌شوم. توی باغی پر اندوه عصرها می‌ترسم و داد که می‌زنم، می‌گوید: بی‌تاب شده‌ای از برای رقص‌های هوس؟ نکوهش می‌کند که: عتاب می‌کنی بامن؟

من آرام می‌شوم. مثل يك سنگ خفه می‌شوم: می‌گوید به سکوت شکوهم را انکار می‌کنی؟

من بیچاره شده‌ام نمی‌دانم چرا کلمه‌ی مرموز مرا ترك می‌کند و به جایی خیلی قدیمی می‌رود دور از دست من. دور از خیال من حتا. و مرا تنهای تنها می‌گذارد که دست و پا بزنم. و از شکنجه دق کنم. آن وقت در تب سخت من، در هذیانهای پرآزارم، کلمه مرموز، دوباره مثل الماسی بیدار درخشان می‌شود، و پیدای پیدا، مرا از هوش می‌برد.

اسلامپود- از اخلاق می‌گذرد که به چه برسید؟

«ویایی- فکر می‌کنم که اخلاق ما نصف کارماست. یقین دارم که لحظه‌ی مقدر فرا رسیده است. باید کار کرد. من کار می‌کنم. و برایم آنچه می‌ماند این است که اخلاقی تازه را تمرین کنم. این که می‌گویم تمرین و نه ارائه، برای آن است که من در این تمرین به زهد می‌رسم و و آن وقت ارائه زاهدانه اخلاق، هم زهد را و هم اخلاق را چند برابر می‌کند پس عجله‌یی برای گذشتن ندارم این تأنی استعاره را قوی‌تر می‌کند. پس آفتاب‌هایم را برمی‌دارم. از روی حشره‌های طلایی که در زیر نور تنبل شده‌اند. آفتاب‌هایم آن قدر سنگین شده است که گویی در زمین رشدی مضاعف داشته. من از آفتاب‌هایم که می‌گویم همیشه رشدی را در

همه آن حوالی احساس می‌کنم. ادامه‌ی رشدی که حتا در سایه‌ها هم هست. من دیگر چه می‌توانم انتظار داشته باشم. وقتی این قدر در همه‌ی انتظارها به آفتابهاش رسیده‌ام که رو به طلوعی دیگر داشت. من انتظار دیگری ندارد. انتظار طلوع دیگری را دارم. که بدرخشد که همه‌ی کلمه‌های من از من پرهیزند. بدرخشد آن قدر این کلمه‌ی مرموز، که توی تمام سوراخها، توی همه‌ی قطره‌های باران و توی هر تکه‌ی بدن باد، یک سؤال غریب مرا بترساند. من خواهم وزید با بادهای، خواهم بارید در همه‌ی بارانها، محو می‌شوم در همه‌ی سوراخها، و یک سؤال عجیب را در خودم می‌کشم. کلمه‌ی مرموز اما سؤال مرا جواب می‌دهد. بی‌صدا. بی‌صداتر. کلمه‌ی مرموز برای اولین بار با من حرف می‌زند. کلمه‌ی مرموز به درون صدای غیرانسانی من می‌آید کلمه‌ی مرموز همه‌ی چیزها را می‌گوید. کلمه‌ی مرموز آن چیزها را می‌گوید که من نمی‌خواهم بدانم. کلمه مرموز. کلمه مرموز. راز همه‌ی فضا است. حجم جدایی پذیرفته از بعدها‌ی پیش‌بینی شده. و خداوند کارگفتن آری. و رویایی از همه‌ی کلمه‌ها آن وقت می‌پرهیزد.

اسلاهیود- از مانیفست دوم شعر حجم بگوئید:

«دوایی- حرف‌هایمان را که رویهم بگذاریم، مانیفست دوم حرف‌هایی می‌زند که اولی را کامل می‌کند و خطابی دارد:

«به ته هنر که بررسی به حجم می‌رسی» حجم عمق هر هنری است، احساساتی نمی‌شود، بی‌حسی هم تعریفش نیست مثل خود طبیعت است و به نفع طبیعت. در هنر عصیان می‌کند و در این حالت سرکش زندگی فرزانه‌ای دارد، آماده برای کشف، ماده برای جذب و نور برای هنر.

ما این عصیان را با خود می‌بریم بر شانه می‌بریم، شانه‌ای که زخم‌هایش از آن شماست.

زخم‌های قدیمی، که از قدیم مثل چشمه‌های شما بازمانده است، چه قدیم‌هایی! قدیم‌های درپناه باد، و حالا زیر حیرت حجم!

در به تهرسیدن افتادن است، تا به تبه برسیم، مدام می‌افتیم .
تولد شاعر از پرها است و در پر حکمت افتادن.

افتادن زیبا است و به هر افتادن حیرت تازه‌ای شانه‌ها مان را
زیباتر می‌کند. و زیبائی نزدیک صورت خداست، و بار ما بر این زیبائی
سبك می‌رود.

در خنکای کلام می‌رویم ، و آمد و شد کلمات می‌شویم . ما همه‌ی
ضرورت این آمد و شد هستیم با کلمه‌هایی که می‌آیند و می‌روند می‌آئیم
و می‌رویم، تا در توقف آخرین کلمه‌ای که بین ما و شما بود توقف نکنیم.
و حجم همان چیزی است که بر این رفتار ، معبر می‌سازد و بر این معبر
اخلاق عبور می‌دهد، اخلاقی دیگر در معبری دیگر، معبری که در آن مقابله
با حضور خدا اصل‌های شما را از پا در می‌آورد. و شاعر حجم به سرنوشتی
می‌رسد که سرنوشت واژه‌ها است، که خدا آنجا خودش را جز او نمی‌گیرد.
چرا که واژه‌های بزرگ واقعی به خداهای واقعی بزرگ می‌مانند.

پس طبیعی این است که سرنوشت این واژه‌ها را ما تعیین کنیم و
زندگیشان را ما اداره کنیم، و پس دهان ما است که تعیین کننده است، و
پس تاریخ کلمه می‌شویم.

طلوع نظم تازه در واژه‌های بزرگ بسیار، منظومه‌ی دهانی حجم
است. مجموعه‌ای در عادت دهان شاعر شعر حجم ، که نطفه در ملاقات
حروف و در تلاقی حرفی دیگر می‌گیرد. وقتی که فرم‌ها، مثل کوهستانهای
گویا بر می‌خیزند تا حرف بزنند، برکت صاعقه بر تمام شما می‌افتد و
کوهستانهای شاعر مثل قوچ جست می‌زنند....

مصاحبه‌کننده : پرویز اسلامپور

محل انتشار : مجله تماشا

زمان انتشار : سال ۵۱

772
908
570

1950

307
23

Call No. ~~XXXXXXXXXX~~ Date _____

Acc. No. ~~XXXXXX~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

دنیای شعر

اشاره :

فکر می‌کنم هدف يك مصاحبه اگر ایجاد جنجال و تبلیغ برای کسی نباشد، لاجرم باید روشن نمودن مسائل تاریک، آشنائی با هوائی تازه و حرفهای جدید باشد. مصاحبه با یدالله رویائی بخاطر انتشار کتابش «شعرهای دریائی» بود و لکن انتشار این کتاب فقط بهانه‌ای بدست می‌داد تا حرفهای زده شود، بطور کلی پیرامون شعر و شاعری و نه برای تبلیغ و امامزاده کردن رویائی. به گمان من رویائی از شاعران خوش سعادت است که گرفتار سنت‌های زود ساخته‌ی زود مسجل شده - و زود مستعمل شده نیست. بیش از همدی همگنان خود جریانات روز را درمی‌یابد و دل به آن می‌سپارد.

پیش از آنکه گامی بجلو نهند و استحکام سنگ زیر پا را نشان ندهند خود پا از پا بر نمی‌دارد و شاید رمز پختگی او

در همین جاست. بهر حال من در این مصاحبه کوشیدم بیشتر حرفهائی زده شود راجع به شعر و نقطه‌ی دیدی تازه برای خوانندگان آن معدود صفحاتی باشد که وقف تبلیغات عده‌ای شناخته شده گردیده است. حرف‌ها را نه از پیش پرداختیم و نه بعداً آن را پیراستیم. مصاحبه در حضور جمعی از دوستان بعمل آمد. بی آنکه قصدی قبلی موجب آن باشد، صحبتی بود که آغاز شد و چون جالب بود ضبط - صوت را درآوردیم و ضبطش کردیم و این شد که می‌خوانید.

اسماعیل نوری علاء

پشت رویت

نودی علاء - چرا دریا را انتخاب کردید تا برای آن شعر بگوئید؟

«ویائی - دریا پیش از آنکه برای من يك زندگی تجربه شده باشد، موضوعی بوده است که همیشه بشدت ذهن مرا مشغول میکرده، از بابت افسانه‌ای بودنش. شکوهش و اینکه در دسترس نیست، چرا که گاهی اوقات آدم بآنچه در دسترس نیست علاقه دارد. لاقیل بنظر من، آدم همیشه از چیزهائی حرف می‌زند که هوس دیدنش را دارد و یا ندیدنش در آدم حتی عقده می‌سازد.

بعلاوه در انتخاب دریا تدبیر خاصی نیز بود که با بیان آن مسئله روشن می‌شود. این انتخاب بخاطر عواملی از دریا صورت گرفته است که کمک می‌کرده تا من فرم‌های خاص شعری‌ام را ارائه بدهم. این عوامل را بطور نامرتب می‌شمرم: حرکت دریا - و ما می‌توانیم دریا را بعنوان دینامیک‌ترین مظاهر طبیعت بدانیم -، رنگ دریا و رنگ‌پذیری دریا و آن غنای تصویری و تصویرسازی که در دریا هست و يك تصویرش می‌تواند تصویری از زندگی، و تمام دریا تمام زندگی باشد، ریتم دریا که خودش

کممک زیادی به اراده می‌فرم می‌گند، وسعت دریا از این نظر که آدم می‌خواهد
برای شعرش مکانی پیدا کند، و وسیع‌تر و غنی‌تر از دریا چیست؟ تاریخ
دریا که سخت افسانه‌ایست و گذشته از آن سرشار از حادثه است و
حادثه خود عاملی برای ساختن فرم محسوب می‌شود.

وقتی بدریا علاقمند شدم، مطالعاتی راجع بدریا کردم. مطالعات
من بیشتر روی کتاب‌هایی بود که در زمینه‌ی زیست‌شناسی دریا تألیف
شده بود. یادم می‌آید در سال‌های پیش کتابی می‌خواندم بنام «دریای
پیرامون ما» و این کتاب بمن کمک زیادی کرد. هم‌خوب ترجمه شده بود
و هم نویسنده‌اش «راشل گارسون» زیست‌شناسی دریا را بنحو بسیار
شاعرانه‌ای ارائه داده بود، یعنی شما هر چیز دریا را در آن می‌دیدید:
زندگی دریا، موجودات دریائی، تاریخ دریا، از کیفیت تکوین يك موج
تا از بین رفتن آن، نقش باده‌ها در حرکت و رنگ آب، تأثیر نور بر
دریا، تأثیر گرما و سرمای آب‌های دریائی بر زندگی موجودات دریائی،
رابطه‌ی آب دریا با خورشید، سرگذشت زمین که سرگذشت موج است...
همه این چیزها را بنحو شاعرانه‌ای می‌شود در این کتاب دید.

بعد از خواندن این کتاب بسراغ کتاب‌های دیگری هم رفتم که در
ایران راجع بدریا منتشر شده بود که مثلاً کتاب «دریای عجایب» و کتاب
«اسرار دریاها» از آن جمله است. بعد يك سری کتاب از زیست‌شناسان
دریا که در شوروی کار می‌کنند خواندم، مثلاً کتابی خواندم از کازنسکی
که آنرا از قسمت «عجایب دریا» شروع کرده بود و اگرچه زبان شاعرانه
نداشت اما بهر حال برای من جالب توجه بود.

وقتی این کتاب را خواندم، بیشتر از آنچه که با دیدن بحر خزر
و یا خلیج فارس از دریا می‌دانستم یا در فیلم دیده بودم راجع به دریا
اطلاع پیدا کردم. اطلاعات ذهنی آدم راجع بدریا منبع سرشاری درست
می‌کند و هر وقت آدم شعر می‌گوید می‌تواند از ذخیره‌های ذهنی خود
و آنچه که قبلاً کشف کرده استفاده کند، وقتی من شعرهای دریائی ر
شروع کردم اصلاً قصد ادامه دادن را نداشتم. اما بین شعرهای اولیه‌ی

دریائی و بقیه‌ی دریائی‌ها مطالعات و آشنائی‌هایی که گفتم دست داد تحریک شدم که باز هم شعر دریائی بگویم. دریائی‌ها مثلاً ۱۵ یا ۱۶ تا و چون ۱۵ یا ۱۶ تا شد به ۳۰ تا رسید و الی آخر. احتمالاً در اواخر برای اینکه یک مجموعه بشوند کار را ادامه می‌دادم.

از کتاب‌های علمی راجع بدریا که بگذریم کتاب‌های بسیار دیگری هم راجع بدریا هست، مثلاً «موبی‌دیک» را هم خواندم که واقعاً شاهکار است. اینجا هم شعر دریائی است، شعری بسیار عجیب جز آنچه که در فیلم «موبی‌دیک» دیدیم. حرف‌های «ملویل» توی فیلم نبود همینطور کتاب‌های خارجی را تاحدی که استطاعت زبانی اجازه می‌داد خواندم مثلاً دو رمان فرانسوی را خواندم که حادثه‌هایش در دریا می‌گذشت از «سن ژون پرس» بجز شعرهای مربوط بدریا دیگر شعرهایش را هم خوانده‌ام مثل آنا باز و الوژ و غیره که در قلمروهای دیگری هستند - اما نقطه‌ی دید سن ژون پرس با مال من فرق دارد، مثلاً راجع به تاریخ بگویم، من راجع به سرگذشت خلیج فارس و حکومت پرتغالی‌ها بر آن و قصری که آلبو کرک در جزیره‌ی هرمز ساخته بود حرف زده‌ام و یا از قضیه‌ی انگلیسی‌ها، و نیز از اینکه این خلیج سرزمین ما را به دریا‌های آزاد متصل می‌کند و یا از گرسنگی همیشگی ساحل‌نشین‌ها که همیشه با حکومت خارجی‌ها جنگیدند و همیشه هم شکست خوردند، از لشکرکشی کریم خان زند و یا اینکه فلات ایران فقط می‌تواند از این دریچه نفس بکشد.

سن ژون پرس چنین نقطه نظرهایی را ارائه نمی‌دهد، از اسم‌های خاص تنگه‌ها و حکایت شاهان و افسانه‌ها سخن می‌گوید و بهر حال سفر دریائی دارد از نقطه نظر خودش و با زبان خاص خودش.

بنابراین مجموعه‌ی این عوامل باعث شد که شیفته‌ی من نسبت بدریا تشدید شود. بخصوص اینکه من بچه کویرم. دامغان ۱۸ فرسخ در ۱۸ فرسخ کویر است، دریای نمک. و اتفاقاً پدر من مقاطعه کار معدن نمک بود و ما اغلب توی کویرهای آفتاب زده‌ی عجیب بودیم اگر کمی دقت کنیم توی کتاب اولم «برجاده‌های تهی» از آفتاب و قنات‌های خشک

و قلعه‌های متروك زياد حرف زده می‌شود. صحبت از عطش، سوختگی، گرما و از این قبیل چیزهائی است که از کودکی در ذهن من باقی مانده و این شکلی بروز کرده است. بهمین دلیل این هوس، هوس اینکه من دریائی باشم بمن بیشتر شعری داد تا اینکه مثلاً اگر بچه‌ی شمال بودم و یا جزو سرخ‌پوستانی بودم که توی کتاب «موبی‌دیک» ذکرشان رفته و مثلاً ده سال توی دریازندگی می‌کردند و بعد از ده سال بخشکی می‌آمدند و بنابراین با دریا آشنا و مأنوس بودند. این ممکنست آدم را تحريك نکند که دریا را آنقدر عظیم و محبوب بداند و آنقدر دست‌نیافتنی.

باین علل بود که دریائی‌ها را گفتم، منتها شعرهای دریائی نبود که باعث شد من يك سبك و زبان خاص جدا از بسیاری از شعرهای بر جاده‌های تهی را ارائه بدهم. این زبان و سبك را در شعرهائی غیردریائی هم می‌شود دید. مثل شعر «تبعید» که در آرش چاپ شده است. یا مثلاً شعر «پائیزسبز» در کتاب هفته. این زبان قبلاً بوجود آمده بود و موجودیتش مدیون تدابیر و حقه‌های خاص خودم است، مثل هر کس دیگر با حقه‌هایش. مثلاً من سه ماه لغت جمع می‌کردم و یا بماهیت و شکل کلمه‌ها شب‌های دراز فکر می‌کردم. بدون هیچ شعری یا خلاقیتی. برای پیدا کردن وزن کلمه‌ها و اینکه آنها را چطور می‌شود کنار هم گذاشت که با گذشته فرق بکند فکر می‌کردم.

اما دریا را به جهت استعداد خاصش مناسب این زبان دیدم و این سبك و زبان را برای شعر گفتن درباره‌ی دریا بکار بردم.

نودی‌علاء - باین ترتیب که گفتید من می‌توانم این نتیجه را بگیرم که شما به تجربه‌ی مستقیم اعتقاد ندارید.

دویائی - همینطور است. به بینید، اینکه می‌گویند شاعر باید نماینده‌ی محیط خودش باشد و از زندگی خاص خودش حرف بزند آیه‌ی منزله که نیست. ممکن است يك شاعر نماینده‌ی محیط خودش باشد برای اینکه نمی‌تواند به قلمروهای دیگر دست دراز کند و ناچار از همان

تجربیات محدود خودش استفاده کند، و یا ممکن است همانطور که گفتم آنچه در محیط آدم هست اصلاً محرك نباشد و آنچه در محیط نیست در آدم عقده و حسرت ایجاد کند. بعلاوه اگر از «آلبو كرك» حرف می‌زنم، آیا زمان استعمار پرتغالیها در خلیج فارس بوده‌ام؟ و یا با آلبو كرك رفیق بوده‌ام و با هم ودکا می‌خورده‌ایم!

و یا وقتی می‌گوییم:

از آبهای مشتاق

مشتاق ماجرا

مشتاق قتل در کشتی‌های رهنان

آیا حتماً ماجرای دزدی دریائی را تجربه کرده‌ام؟ نکرده‌ام که. اینها ممکن است تجربیات ذهنی باشد. ممکن است فلان مطلب را من توی فیلم دیده باشم. بنظر من بیان اینکه آدم باید درباره مضامین و محتویات خاصی حرف بزند که در محیطش وجود دارد مضحك است. آدم می‌تواند از هر چیزی حرف بزند، چون هدف ارائه‌ی محتوی نیست، هدف ارائه‌ی تكنيك است. اگر تكنيك قوی بود هر مضمونی که آدم را در ارائه‌ی يك فرم كمك کند مضمون مناسبی است. و خود فرم مضمونی مناسب است مضمون ارث پدر هیچ کس نیست.

نودی علاء - به فرم شعر اشاره کردید. ممکن است پیش

از پرداختن به فرم شعرهای دریائی اصلاً از فرم شعر برای ما صحبت کنید.

«ویائی - بنظر من شعر امروز و اصولاً شعر نو، شعر فرم است. فرمی که من درباره‌اش حرف می‌زنم ربطی به وزن و قافیه و بحرهای مختلف و کوتاه و بلندی این بحرها ندارد. و به قالب‌هایی از قبیل غزل، قصیده، رباعی و غیره نیز مرتبط نیست. اینها فقط قالب‌های محدودی هستند و نمی‌توان آنها را بمعنی اصیل فرم تلقی کرد. فرم، يك تشریفات است. همانطور که ما در زندگی برای انتقال يك مضمون و بالا بردن تأثیر آن

از تشریفات استفاده می‌کنیم در شعر هم فرم تشریفات برای انتقال مضمون است. در زندگی، مثلاً مرگ يك عزيز را با يك خبر ساده اعلام نمی‌کنیم، بلکه مردم را دعوت می‌کنیم بمسجد، یکی حرکت می‌کند، قاری می‌خواند، زمانی می‌گذرد، رنگ سیاهی هست و ما در این قالب مضمون مرگ را ارائه می‌دهیم.

هنرمند برای این تشریفات عوامل بسیاری می‌تواند در زندگی و طبیعت پیدا کند و این عوامل در شعر من و فرم شعر من هم وجود دارد که آنها را برایتان شرح می‌دهم اما لازم نیست در هر شعر کلیه‌ی این عوامل بکار رفته باشد:

اول فکر می‌کنم که همیشه يك مکان باید وجود داشته باشد. بعد رنگ مطرح است از لحاظ شعور چشم و شعوری که خود ما نسبت به رنگ داریم. صدا هست از لحاظ شعور گوش ما، چه سروصدا و چه سکوت هر يك عاملی برای شعور گوش ما هستند. حرکت هست از لحاظ طبیعت دیناميك انسان. این دینامیسم در همه چیز وجود دارد حتی در اشیاء بظاهر ساکن، مثلاً ممکن است در درون سنگ يك دینامیسم پیدا کرد. بعد عاطفه هست که گوشه‌ای از زندگی ما است. در يك فرم ممکن است انواع عواطف را آورد و یا فرم را فقط به يك عاطفه اختصاص داد. بهر حال عاطفه عاملی است که به عوامل دیگر و ربطشان زندگی می‌دهد. ممکن است در ساختن يك شعر عوامل دیگری هم پیدا شود، ما این عوامل را می‌بینیم، اما زیرکی ما در کجاست.

زیرکی ما در اینجاست که چطور این عوامل را بهم می‌ریزیم، کنار هم می‌گذاریم و ترکیب می‌کنیم، مثلاً ترکیب ما می‌شود «عاطفه، صدا، حرکت» و یا «رنگ، صدا، عاطفه» و غیره. و این دیگر خاصیت ساختن ولذت آفرینش است. بقیه‌اش دیگر حرف است، مضمون شاعرانه، شاعرانه فکر کردن و غیر اینها همه‌اش حرف است. تمام مردم اینها را دارند تمام مردم شاعرند، تمام مردم احساس شاعرانه دارند. آن عابری که در خیابان می‌بینید بهمان اندازه از غروب خوشش می‌آید که من.

اما من احساس خودم را با تكاء تکنیک ارائه می‌دهم، تکنیکی که در بهم ریختن آن عوامل بدست می‌آید، موفقیت تو بسته به مهارتی است که در ساختن فرم‌داری. هرچقدر روی فرم بیشتر تمرین کنی بیشتر موفق هستی و بیشتر شاعری.

آن عوامل که گفتم مربوط به ساختن فرم می‌شود: وقتی که می‌خواهیم این فرم را ارائه بدهیم از مقداری مصالح استفاده می‌کنیم. کلمه و سیستم کلمه‌سازی که سبک و زبان نام دارد و تصویرسازی همه جزو مصالح شاعرند. يك معمار هم اول بفرم فکر می‌کند، فکر می‌کند که انحنای سقف را کوتاه کند یا بلند و از مجموعه‌ی این عوامل يك فرم معماری می‌سازد. بیننده هم این فرم را از پانورامای بیرون نگاه می‌کند و هم از پانورامای درون، مثل وقتی که شما شعری را نگاه می‌کنید و وقتی که آنرا بدقت می‌خوانید.

در شعر هم اول فرم در ذهن ما تکوین می‌یابد و بعد برای ساختن آن از مصالح استفاده می‌کنیم - شاید هم این برای من مطرح است و نباید آنرا به همه‌ی شعرا تعمیم بدهم. مصالح من چی هستند؟ کلمه، تصویر، وزن، قافیه، کشیدگی هجاها، طنین کلمات و از این قبیل.

نودی‌علاء - گفتید که وزن یکی از مصالح است. آیا شما وزن را از مصالح لاینفک شعر می‌دانید؟

دویائی - با آنچه درباره‌ی فرم گفتم فکر می‌کنم جواب این سؤال از پیش داده شده است. ما وقتی که راجع به وزن یا بی‌وزنی شعر صحبت می‌کنیم می‌آئیم سراغ مصالح شعر. حال آنکه شعر پیش از این مرحله بوجود آمده است و با هر شکلی که آنرا ارائه بدهیم فرقی نمی‌کند. این دیگر سلیقه است، شعر پیش از مرحله‌ی رجوع به مصالح کار بوجود می‌آید، همانطور که يك نقاش اغلب قبل از اینکه دست به رنگ و بوم بزند فرم کارش را بوجود آورده است.

وزن هم از مصالح شعری است. شعر فارسی در طول تاریخ ادبیات

دارای تنعم وزنی و ریتمیک بوده است و ما ایرانی‌ها حتی از نثرهایی که آهنگی دارند بیشتر خوشمان می‌آید اما امروزه انتخاب وزن و ریتم بعنوان مصالح کار مربوط به سلیقه شاعر است.

مسئله استخوان مطلب است جوهر شعری که بوجود آمد با آن هر چه بخواهیم می‌توانیم بکنیم. یکی ممکن است در نثر قشنگ‌تر بازی کند و یکی ممکن است چون اصلاً این استعداد را ندارد بوزن پناه ببرد. ممکن است بهترین فرم را در یک شعر بی‌وزن دید و یا در یک شعر موزون و یا بدترین فرم را در شعر موزون پیدا کرد.

نودی‌علاء - گفتید که يك نقاش اول راجع به فرم فکر می‌کند و بعد آن فرم را به کمک مصالح عینیت می‌دهد. اما گاه می‌شود که نقاش بدون تفکر به فرم شروع بکار می‌کند، چهارتا خط می‌کشد و بعد این چهارتا خط مسیر و شکل خط پنجم یا رنگ پنجم را تعیین می‌کنند. من فکر می‌کنم که در شعر وزن همیشه يك عصای دست بوده است برای شاعر و شاعر را راهنمایی کرده که پس از این چند کلمه کدام کلمه را انتخاب کند - همانطور که قافیه حرفهای او را تعیین می‌کرده است - من فکر می‌کنم شاعری که معتقد است وزن صد درصد برای شعر لازم است، شاعر پیری است که احتیاج به عصا دارد. از وزن که بگذریم می‌توان گفت که حتی ترکیب کلمات هم اغلب راهنما و کلیدی برای ساختن شعر می‌شوند. شما دریا را بگیرید و کلمات وابسته به کلمه‌ی دریا را بخاطر آورید، بسیاری از آنها لازم و ملزوم یکدیگرند. اما شاعری خوب است که این میانه سنگ تعادل است، از خود مایه می‌گذارد و در بین ترکیبات محتوم رخ نشان می‌دهد.

دویائی - من در کتابم دو سطر بعنوان مقدمه نوشته‌ام که تا حدودی

این مسئله را روشن می‌کند. نوشته‌ام:

«من بدریا نیندیشیده‌ام ، فکرهای مرا دریا اندیشیده است. » من

واقعاً این حرف را حس می‌کنم، اما از این حد بگذریم و برویم در قلمرو
ارائه و بیان، حتی اگر پورسانتاژ بخواهید می‌گوییم صد درصد این بیان
مال خود من هستند.

نودی علاء - عقیده من هم همین است. دریائی که رویائی
از آن سخن می‌گوید دریای رویاست و نه دریائی که در اطراف
ما وجود دارد. یعنی رویائی يك دریا ساخته است، يك دریای
تیمپك. چیزی آفریده که در عالم خارج وجود ندارد، بلکه هر
قسمت از صفات آن در یکی از نمونه‌های عینی هست. یعنی
رویائی از دریائی که نوشتالژی آن را دارد يك مفهوم ساخته
است، مثل مفهوم «انسان» و من می‌خواستم این را بعنوان یکی
از موفقیت‌های بزرگ رویائی حساب کنم.

دویائی - چه خوب این کلمه نوشتالژی را پیدا کردی، همه‌اش
دنبالش می‌گشتم.

نودی علاء - پیشنهاد می‌کنم راجع به لحن شعر صحبت
کنیم. چه این روزها عده‌ای لحن شعر امروز را زنانه و با صفاتی
از این قبیل یافته‌اند و در بدر دنبال لحن‌های خشن‌تر و یحتمل
حماسی می‌گردند.

دویائی - وقتی راجع به لحن صحبت می‌کنیم وارد قلمرو مصالح
کار می‌شویم، چونکه مثلاً لحن حماسی ابزار است که برای بیان تخیلات
و افکار حماسی بکار می‌بریم. منظور از لحن همان زبان و پیوند واژه‌ها
و از این قبیل است.

نودی علاء - یعنی کلمه و ترکیب کلمات است که يك لحن
را حماسی یا عاشقانه می‌سازد، یعنی يك حماسه را ممکن است
با لحن غیر حماسی هم ارائه بدهند.

دویائی - مثلاً عبارت «دریای موطلائی» خود بخود حماسی نیست،

اگرچه من دریا را يك حماسه می‌دانم . شاید اگر بخواهیم برای دریا
يك غزل عاشقانه بسازیم طبعاً واژه‌های خاصی که نرمی و لطافت آنرا
نشان می‌دهیم می‌آوریم و آنوقت ممکن بود بتوان از عبارت « دریای
موظلانی» هم استفاده کرد. زبان شعرهای دریائی يك کم درشتی و جنبه‌های
حماسی دارد، بیشتر بخاطر ضربه‌هایی که کلمات دارند و گاه بخاطر
شکوهی که هر کلمه ممکن است ارائه دهد. دریائی ۲۸ هم که خواسته‌ام
عاشقانه باشد لیریسم خاص تغزل را ندارد اما پیداست که خطاب به
معشوق است

نودی علاء - بهر حال مهمترین مصالح شعری کلماتند. شما
در مورد نفس کلمه چه می‌گوئید؟

دویائی - من هر وقت به کلمه فکر می‌کنم چند خاصیت آن برایم
مطرح می‌شود. پیش از همه هیئت مادی کلمه است بعد طنین آن - و
فراموش نکنیم که من با توجه به فرم پیش می‌روم - بعد معنای کلمه است
و چون با وزن شعر می‌گویم نگاه می‌کنم يك کلمه با چه هجاهائی ساخته
شده است، کوتاه و بلندی هجاها و توالی آنها را نگاه می‌کنم - البته
این یکی برای من حل شده است و من همیشه بدون فکر می‌فهمم که توالی
هجاهای کوتاه و بلند يك کلمه چگونه است.

نودی علاء - الان روانشناسان و زبان‌شناسان ثابت
کرده‌اند که انسان بجای آنکه بكمك اشیاء فکر کند برحسب
کلمه‌ها و اسم‌ها و بخصوص مفاهیم کلی فکر می‌کند. مثلاً شما
بدریا فکر کرده و دریائی‌ها را ساخته‌اید نه بدریای خزر یا
بحر عمان.

دویائی - یعنی می‌خواهید بگوئید من به کلمه‌ی دریا فکر کرده‌ام؟

نودی علاء - نه، شما بوسیله‌ی کلمه‌ی دریا فکر کرده‌اید
نه بوسیله‌ی خود دریا. کلمه‌ی دریا با يك مقدار خاطره،

نوستالژی اطلاعات و غیره درهم آمیخته است و من در مطالعه‌ی
شعرهای دریائی باین نتیجه رسیدم که این شعرها اغلب بکمک
مفاهیم ساخته شده‌اند و نه اشیاء .

دویائی - کاملاً درست است، این مفهوم دریاست که مطرح شده
است. من به بحر خزر و آبهای جاوه و یا اقیانوس اطلس فکر نکرده‌ام.
من به کلمه‌ی دریا که همراه باهمه‌ی نوانس‌هایش بوده فکر کرده‌ام.

نودی علاء - مثلاً چطور می‌شود که يك شاعر برای بیان
حرفش از کلمه «بشر» استفاده می‌کند و یا از کلمه‌ی «انسان».

دویائی - بنظر من هر کلمه دارای طبیعتی است.

نودی علاء - يك باری دارد. کلمه باردار است شارژه
است. هر کلمه‌ای دارای بارهای عاطفی خاصی است.

دویائی - بله درست است، هر کدام ما تربیت خاصی داریم که طبیعت
ما را می‌سازد. یکی تربیت اسلامی دارد، یکی مسیحی و دیگری چیزی
دیگر. کلمات هم بنظر من دارای طبیعتی هستند و شاعر هوشیار است که
با کلمات بازی می‌کند و طبیعت آنها را می‌فهمد. می‌فهمد کجا «انسان»
را بکار برد و کجا «بشر» را منتهای مقتضای وزن.

نودی علاء - بله، وزن که اصلاً مطرح نیست. شاعر
باهوش است که بارهای عاطفی و فرهنگی کلمات را تشخیص
می‌دهد.

دویائی - بله، درست است.

نودی علاء - می‌فهمد که در کلمه‌ی «بشر» يك حالت حیوانی
است یعنی انسان - حیوان. حال آنکه کلمه‌ی «انسان» حالت
حیوانیش را از دست داده، بدین ترتیب بارهای عاطفی و فرهنگی

بروی کلمات سوار است. شاعر وقتی با کلمه آشنا شد آنوقت می‌تواند کلمه‌ی صحیح را برای حرف خود انتخاب کند.

دویائی - و البته فراموش نکنیم که این بارهای فرهنگی در طول زمان تغییر می‌کنند.

نودی علاء - شکی نیست.

دویائی - یعنی ممکن است شاعر بزمان ما توجه نداشته باشد و کلمات را با بار فرهنگی خاصی که در زمانی دیگر داشته برای ادای مفهوم خود در زمان حال بکار برد.

نوری علاء - می‌خواستم باین نتیجه برسیم که شاعر واقعاً در قبال کلمه مسئولیت دارد، بیشتر از مسئولیتی که در قبال اشیاء باید داشته باشد.

دویائی - کاملاً موافقم.

نودی علاء - شاعر باید هر کلمه را مثل يك جراح تشریح کند. بعد بر اثر ممارست و آشنائی با آن، کلمه خود بخود با همه‌ی جهات و معانی و بارهایش ملکه‌ی ضمیر او می‌شود. آنوقت شاعر کلمه‌ی مذکور را شاه کلید خودش می‌کند و هر کجا که می‌خواهد بکارش می‌برد، بدون آنکه دیگر بآن فکر کند، چرا که قبلاً فکرهایش را کرده و باب آشنائی را قبلاً گشوده است. این روزها دکان باز کرده‌اند که آقایان بیائید باشیاء توجه کنید و آنها را بشناسید، حال آنکه اشیاء در مقابل کلمات اصلاً بار ندارند، بلکه حمال بارهای عاطفی و فرهنگی کلماتند.

دویائی - حرف کاملاً جالبی است. هر چه هست کلمه است :
« در ابتدا کلمه بود. کلمه نزد خدا بود، کلمه خدا بود. » - تقدسی داده است به کلمه. در قرآن هم هست. پیغمبران خود شاعر بوده‌اند

و به کلمه تقدس داده‌اند، چرا که بقول شما اشیاء درمقابل کلمات اصلا مطرح نبوده‌اند «نون والقلم وما یسطرون» قسم به قلم و دوات و آنچه که این دو می‌نویسند. یعنی به کلمه قسم خورده است.

نودی علاء - باین ترتیب نباید فقط به علت اینکه بنده اشیاء اطرافم را می‌بینم، این را دکان بکنم و هر مزحرفی که از دهانم درآمد بگویم، آنهم اکثراً بمقتضای وزن. این دلیل آن است که اولاً کلمه را نمی‌شناسیم و ثانیاً اصلاً از مسئولیت درقبال کلمات می‌خواهیم شانه خالی کنیم.

دویائی - درست است. می‌پذیرم.

نودی علاء - می‌خواستم با سابقه‌ای که شما در شعر معاصر دارید نظرتان را راجع به آن شرح دهید.

دویائی - بنظر من شعر امروز چند چهره دارد. اولین چهره متعلق به کسانی است که دیروز برای خود مقامی داشتند اما تمام شدند و با امروزه نرسیدند، مثل توللی، سایه و... پس این‌ها اصلاً ربطی به شعر اینروزها ندارند.

چهره‌ی دیگر متعلق به کسانی است که دیروز بودند و امروز هم هستند اما کارشان همان سبک و شیوه‌ی گذشته را حفظ کرده است. مثل شاملوی کتاب «آیدا و درخت و خنجر و خاطره» و یا اخوان «از این اوستا». شاملوی «باغ آینه» و «هوای تازه» و این آخری زبان يك شکل دارد. البته شاملو در کتاب تازه‌اش حرفهای تازه هم زده است. اما چهره يك شاعر همیشه در پس سبک کارش ارائه داده می‌شود و نه در پس حرفهایش و اگر شاملو بخواهد مدعی باشد که طبق معمول - آخرین کتابش متعالی‌ترین کتاب اوست درست نیست. و برخلاف آنچه گفته‌اند همه‌اش فرم است و کلام باید بگویم شاملو در اینجا رها از فرم و رعایت‌های خاص آن است و کلامی تازه ارائه نداده است. بلکه با همان سبک سالهای پیش

بیشتر به حرف و اندیشه پرداخته است، و این اگر بمقتضای سن و وضع روحی و زندگی اوست نمی‌دانم - که طبیعی هم هست اگر باشد.

همین حرف را می‌شود راجع به اخوان هم زد. یعنی «از این اوستا» زبانی دارد که اخوان آنرا در «زمستان» و یا «آخر شاهنامه» هم بکار برده بود با این تفاوت که زبان در این دو کتاب کمی ضعیف‌تر بود. این شاعر اصلاً نتوانسته است در زمان حاضر غنای فرم بوجود آورد. آینده و زهری - منوچهر آتشی و م - آزاد را هم می‌توانیم جزو دسته‌ای بگذاریم که مانده‌اند و دست‌اندرکار تغییر خویشند.

اما چهره‌ی سوم از آن شاعرانی است که در گذشته بودند و بامروز نیز کشیده شدند اما سبک کار و زمان خود را عوض کردند. مثل فرخزاد که در گذشته برای خود مقامی داشت، اما امروز شعرش چهره‌ای تازه بخود گرفته است. این دسته شاعران کسانی هستند که از کار گذشته‌ی خود قانع نشده‌اند و فکر کرده‌اند که زبانی غنی‌تر و زنده‌تر با تازگی بیشتر لازم است. سپهری را هم جزو این دسته می‌گذارم و خودم را.

سپانلو شاعری است که امروز بوجود آمده اما موقعیت او طوری است که کسی را نمی‌شود پهلوی او گذاشت. دارای زبان مخصوص است و من راجع به این نوع زبان در مقاله‌ام در انتقاد کتاب حرف زده‌ام. منوچهر نیستانی و مفتون امینی موفق نشده‌اند چهره‌ای بسازند ولی قلمرو فکرشان تأثیری از آن نوع زبان دارد، مضافاً اینکه سپانلو از غنای عجیب تاریخ هم بهره‌هایی دارد.

مهمترین قسمت شعر معاصر شعریست که امروز پسا گرفته است و نشان ظاهریش بی‌وزنی آنست. احمد رضا احمدی، بیژن الاهی، عده‌ای دیگر در این دسته‌اند. در شعر این‌ها جوهر شعری بشدت بچشم می‌خورد و اگر بخواهیم دینامیسم تصویرسازی را پیدا کنیم باید در شعر این‌ها جستجو کنیم، یعنی تصویری که مرده نیست، تصویر که صحبت از استعاره و تشبیه‌سازی معمول در ادبیات کلاسیک نمی‌کند. این‌ها حتی مفهوم شاعران اولیه شعر نو را از تصویر ندارند، در آثار این دسته خطوط

مشخصه‌ی نوعی سوررئالیسم دیده می‌شود. البته اگر بخواهیم این نوع شعر را بررسی کنیم حرف درباره‌ی آن بسیار است، مثلاً درباره‌ی اینکه طرز تخیل چطور است، تصویرسازی چگونه است. فرم‌ها چطورند، ترکیب دارند یا نه، چه عواملی مطرح است، کلمه‌ها چطور برداشت می‌شوند و چطور کنار هم قرار می‌گیرند، و آیا این نثر، نثر طبیعی این کلمه‌ها است یا نه و آیا آهنگ طبیعی کلمات حفظ می‌شود. بهر حال این شعر وجود پیدا کرده و خصوصیاتش در شعرهای منشور نسل گذشته وجود نداشته است.

نودی علاء - شماراجع بخصوصیات شعر این دسته‌ی اخیر گفتید که نوعی سوررئالیسم در آن هست، اما بنظر من نمی‌توان کلمه‌ی سوررئالیسم را بطور اعم و همانطور که همیشه بکار می‌رفته است در مورد اشعار دسته‌ی اخیر بکار برد. سوررئالیسم جاودان است، اما دوام آن در خالص بودنش نیست، بلکه باین خاطر است که در سبک‌ها و عرصه‌های دیگر گسترش پیدا می‌کند. در شعر امروز هم سوررئالیسم هست اما نه بصورت خالص، و به پای خود نایستاده است. سوررئالیسم خالص اگر تغییر شکل ندهد و خود را به عرصه‌های دیگر نگشاید از بین رفته است.

دویائی - سوررئالیسم خالص و ناخالص نداریم، مثل شعر که انواع و اقسام ندارد. برای شعر سوررئالیست تعریف خاصی را نباید جستجو کرد که قلمرو معینی را در جهان وسیع شعر شامل بشود. سوررئالیسم در يك فرمول خلاصه نمی‌شود و با تعدادی اصل همراه نیست در حقیقت سوررئالیست شعر نیست آزاد از اجبارها و فشارهایی که بر شعر سنگینی می‌کند، که مثلاً رمانتیک‌ها اشتیاق رعایت آنها را دارند. اولین کسانی که در این زمینه کار کردند «رمبو» و «لوتره‌آنون» بودند. شعر سوررئالیست مثل هر شعر واقعی دیگر شعر نیست یگانه و چندگانه، سوررئالیسم می‌خواهد خارج از فرم تازه شاعرانه‌اش وسیله‌ای باشد برای رهایی کامل روحیه آدم و در مقایسه با شعر پیش از خود شعر طغیان و فریاد است و لاجرم در این فریاد، اعتراض‌هایی که قبلاً شده وسعت پیدا

می‌کند ، من فکر نمی‌کنم این حرکت به شکست انجامد و این جواب جماعت دست به قلمی است که فکر می‌کنند این بهم ریختن نظم اشیاء هم آهنگی واقعی آنها را از بین می‌برد و شعر گم می‌شود و بین خودشان با پوزخند می‌گویند که این جنون و دیوانگی است ، صنعت است ، بازیگری است ، برای بزرگ کردن بی‌ذوقی و بی‌هنری است و شما خودتان می‌دانید که این حرف چقدر حقیر و مضحك است و از قدیم‌ترین ایام یعنی از زمانی که ناظم‌ها و «شعرسازها» وجود داشته‌اند همواره تکرار می‌شود. یعنی از وقتی شفق خونین است و زلف یریشان.

سوررئالیسم بهیچ وجه معیار خاصی ندارد. خیلی شعرها را می‌شود گفت سوررئالیست اما اینکه بگوئیم شاعری سوررئالیست است که در گروه سوررئالیست‌های پاریس و زیر پرچم «آندره برتون» نام‌نویسی کرده باشد غلط است . در هر گوشه‌ی دنیا می‌توان شاعری را یافت که سوررئالیست باشد. در سوررئالیسم احساس شدت وجود دارد. یعنی شدیدترین احساسات شاعرانه را و دورترین آنها را می‌توان در اشعار سوررئالیست دید . شاعر سوررئالیست هیچ قراردادی را نمی‌پذیرد تا شیئی را با ارتباط منطقی در کنار شیئی دیگر بگذارد. سوررئالیسم باین جهت جاوید است که دارای قلمرو وسیع احساس، دید و تخیل عجیب است.

نودی علاء - سوررئالیسم وقتی که اسم خاصی پیدا کرد زمانی بود که دريك سیر تاریخی خواستند آنرا از مسیر معین منحرف کنند. رفت و دو مرتبه برگشت. زمانی تصمیم گرفتند حکومت مطلق عقل را بکلی از شعر دور کنند و سوررئالیسم خالص بوجود آمد. اما امروز این سوررئالیسم از بین رفته است. مثلاً احمد رضا احمدی شعرش را با آگاهی کامل می‌گوید و می‌خواهد که با راه بردن صحیح فکر رابطه بین دوشیئی را کشف نماید. بدین ترتیب شعر احمدی یا الهی سوررئالیست خالص نیست، بلکه قلمروئی است که سوررئالیسم در آن نفوذ یافته است. سوررئالیسم اینک دوباره بسوی اندیشه می‌گراید.

دو یائی - فکر می‌کنم عقلی که از آن صحبت می‌شود عقلی است

که ما نسبت به شعر سوررئالیسم پیدا کرده ایم، نه عقل دیالکتیک.

نودی علاء - امروزه منطق‌ها خیلی خاص شده است و
شاعر امروز تخیل خود را - و من ترجیح می‌دهم بگویم اندیشه‌ی
خود را - با دانش بیشتری برای کشف هدایت می‌کند.

دویائی - با اندیشه موافقم - شعر در یک مقام صاعقه‌ی اندیشه شده و
یا یک اندیشه‌ی صاعقه زده است.

مصاحبه کننده : اسمعیل نوری علاء

زمان انتشار : خرداد ۴۵

جای انتشار : مجله نگین شماره ۱۳

چرا فروغ؟

اشاره :

یکی از نمایندگان مجلس شورای ملی اعتراض کرده بود که چرا بجای جایزه‌ی پروین، جایزه‌ای بنام فروغ فرخزاد تاسیس شده است. طرح این مسئله نظرات مختلف برانگیخت که پاسخ زیر نیز به نظرخواهی سردبیر ادبی روزنامه اطلاعات داده شده است و نگاهی خاص به جوایز ادبی دارد.

اصلا این بحث پرتی است که در مجلس افتاده، طبیعی است هر کس که راه نشناسد پرت می افتد، این پرت افتادگی در مورد نماینده مجلس اگر باشد فاحش می شود، نماینده مجلس خیلی باید بی درد باشد که در میان انبوه مسائلی که گریبان موکلانش را گرفته و او نمی بیند گریبان شاعر را مثل يك درد بگیرد تا حس حضور کند. و تا حضورش را حس کنند مسئله دست و پا می کند و در آن مسئله حداقل آگاهیهای ابتدائی را هم کسب نمی کند که لااقل خود مسئله نشود. و تربیون دیگران را عامیانه نکند.

ولذا در این نظرخواهی تعادل حرف می لنگد و اگر پاسخی به سؤال شما می دهم نه برای آنست که وزنه حرفی را به سود شعر معاصر در ترازو بگذارم چرا که سخنان آن نماینده و حرفهائی از اینگونه را قبلا در کفه انقراض گذاشته ام. آنکه از جایزه ادبی حرف می زند باید از طبیعت يك جایزه چیزی بداند و بداند که بنیاد يك جایزه ادبی امری است ذوقی و در قلمرو آزادیها و فضیلت های اشخاص حقیقی یا حقوقی است که از زمان تولد و تاسیس در دو سمت زندگی می کنند: بزرگداشت نامی یا نشانی، و اهرمی تکان دهنده برای حرکتی یا فکری.

همیشه جایزه ها چنین نقشی داشته اند و این نقش هیچگاه تهاجمی بنام و نشانی دیگر نمی کند و در طبیعتش نیست، همانطور که کافه كوچك «دوماگو» در سن ژرمن جایزه ادبی می گذارد که هم به محیط کافه اش معنا بدهد و هم خدمتی بر حرکت تازه شعر در شهر خودش بکند مجلس شورا هم می تواند جایزه ادبی بنیاد کند و نامش را پروین یا دهخدا و هر که دلش خواست بگذارد، که تازه چه ژست خوبی می تواند با این کار بگیرد، مگر جایزه ادبی پل والری، جایزه ادبی آپولینر، جایزه ادبی سنت بوو، و ... که همه ساله در پاریس داده می شود و صدها جایزه دیگر که تمام هفته های سال را در این شهر از يك حادثه ادبی پر کرده اند، جای جایزه های رسمی آکادمی فرانسه و جایزه شهرداری پاریس و چندین جایزه رسمی و دولتی را تنگ کرده اند؟ این تنگ چشمی ها از تنگ ذهنی ها است،

جایزه‌ی ادبی هر قصدی که داشته باشد قشنگ است؛ سپاس ارزش يك شاعر، كشف يك استعداد، اجر يك زحمت، ایجاد يك حرکت، تأیید يك حرکت موجود، و همه این قصدهای قشنگ را يك جایزه دارد و جایزه قشنگ است حتی اگر ضربه به ارتجاع بزند و لذا جایزه‌ی فروغ قشنگ است.

زمان انتشار : اول اردیبهشت ماه ۵۲
جای انتشار : صفحه ادبی روزنامه اطلاعات

472-

908

570

1950

471

302

723

Call No. ~~472-908~~ Date

Acc. No. ~~1950~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

روشنفکران، جز جذبه‌های عامیانه ندارند

اشاره :

اخيراً اعطای جایزه‌ی «کتاب شعر سال» سروصدای فراوانی
بپا کرد و عقاید بسیاری از طرف منتقدان و هنرمندان ابراز شد،
ما با آقای یداله رویائی شاعر معاصر که خود در هیأت‌روری کتاب
شعر سال نقش مهمی داشته و نیز خود از بانیان جایزه برای شعر
است به گفتگو نشسته‌ایم. آنچه در دنبال می‌آید ماحصل این
گفت‌و شنود ماست که می‌خوانید.

ع - گ

می-آقای رویائی می بینم که این روزها سروصدای زیادی
پیرامون شما و جایزه شعر تلویزیون پیاشده است می خواستم
در سرآغاز سخن مان کمی درخصوص برنامه «شعر معاصر»
تلویزیون که شما اداره اش می کنید و نیز «جایزه شعر» که به -
بهترین کتاب شعر سال تعلق گرفته حرف بزنیم.

- می دانید که وجود من در تلویزیون این توقع را ایجاد کرده
بود که جریان شعر معاصر بدون گفتگو نماند ، مدتی بود که از شاعران
امروز و شعرنو در تلوی-زیون خبری نبود و این مسئله سؤال و حیرت
در مردم ایجاد می کرد - پیشنهاد شد که برنامه ای در مورد شعر معاصر
داشته باشم با این هدف که مقداری جنبه آموزشی داشته باشد بویژه برای
مردمیکه با جریان شعر امروز بیگانه اند. تا بدین وسیله آشنائی زیادت
با شعرنو حاصل شود و شعر امروز برای مردم جنبه قابل قبول تری داشته
باشد بویژه اینکه اصطلاحات و فرهنگ تازه ای که در قلمرو شعر معاصر،
پس از «نیما» ایجاد شده برای خیلی از مردم ناآشناست : این بود که
مقداری از این برنامه را وقف این کار کردم که گوشها با شعر معاصر و
لااقل با ترمینولوژی آن بیشتر آشنا شود.

رواج حرفهائی درخصوص شعرنو و زندگی شاعران در سالهای
اخیر باعث شده که در مردم کنجکاوی زیادی در این مورد پدید آید که
این البته در سرزمینی که سنت قدیم شاعری دارد و فرهنگ و شعرش
پشتوانه بسیاری از مظاهر ملی و حتی اقتصادی است، بعید نیست که این
گرمی بازار برای شعر وجود داشته باشد. کشف بهترین شعر هفته بهترین
شعر ماه و بهترین شعر سال، یکی از مشغله های این برنامه بود که گهگاه
ارائه می شد و بعد فکر شد که برای کشف شعر سال که تلاش مدیدتری
را در فرصت زمانی مدیدتر نشان می دهد اجرای در نظر گرفته شود.

شاعران در گذشته های دور و در شعر سنتی ما همیشه بسیار ماجور
بوده اند اما در این زمان بیشتر نقاشها، گروههای تئاتری و سایر هنرها
اجر می گیرند و تقریباً شعر از کنار فقر گذشته است، چون عصر ما عصر

صله دادن‌ها و گذران شاعران وسیله امیران نیست، در نتیجه بهترین اجرایی که می‌شود بکار شاعر داد، آنهم در فرم دنیائی خودش، تاسیس يك جایزه، می‌توانست باشد، گرچه مبلغ این جایزه، به عنوان يك جایزه ادبی و در مقایسه با جوایز ادبی دیگر دنیا، بسیار نیست، اما بعنوان يك جایزه خاص شعر، بسیار است، یعنی جایزه‌ای که مخصوص شعر باشند بدین مبلغ نداریم و چون در کشور مارمان و خلق رمان زندگی و گرمی رامنل کشورهای دیگر ندارند، و آن کشورهای نیز زندگی و گرمی شعر رامنل محیط ماند دارند این طبیعی است که يك جایزه ادبی را اولین بار، شعر بسوی خود جذب می‌کند نه رمان.

و اما اشاره‌ای که بسرو صدای این جایزه گردید، باید بگویم که اگر چنین نبود طبیعی نبود، چرا که اعطای يك جایزه همیشه اهرمی است برای تکان دادن حرف و زندگی شعر- بویژه آنکه در میان ما شعر قسمتی از زندگی روزانه ما را می‌سازد و بسیاری از مردم همچنانکه تصویر نان را تعقیب می‌کنند بدنبال سرنوشت شعر نیز می‌روند.

س- خوب آقای رویائی، بنظر شما رائی که داوران به- کتاب شعر سال دادند رای درستی بود؟

- رای يك ژوری معمولاً بدنبال بر خوردها و گفتگوها و حتی مشاجرات عقیدتی به جایی می‌رسد، داورى در مسائل هنری بخصوص شعر به محور معیارهای قبول شده و آیه‌های منزله نمی‌چرخد، چرا که در قضاوت‌های ذوقی همیشه حاشیه گریز و حاشیه تعبیر زیاد است، هر داور به نوعی به- شعر نزدیکی می‌کند.

داوری شعر را در زندگی تصویرها و قلمرو خیال می‌بیند و داورى دیگر شعر را از نظر گاه شکل و سیستم کلامی و ساختمان می‌نگرد، همچنانکه داور دیگر ممکن است در شعر اسیر جنبه‌های معنا و محتوا بشود و تصادفاً همین معیارها در هیات داوران مطرح بود. و این طبیعی بود که هر کس شعر را از دریچه‌ای نگاه کند.

«هشترودی» از شعر، قدرت القاء تصویر می‌خواست، و «جلالی»

سادگی‌های خود روی خیال را. «رهنما» جلوه‌های تابنده حقیقت پنهان را وبالاخره «فرزاد» فرزانگی حرف را- و تازه می‌دانید که می‌توان دريك لحظه همه این‌ها را از شعر خواست این مربوط به تربیت ذهن و زندگی و ذوق آدمی است، که چیزی که سفارشی، و نه عاریتی است و نه می‌توان از کسی گرفت و نه می‌توان بکسی داد، هر ژوری بسا هر ترکیب دیگر، دچار همین رنگ‌پذیری‌های ذوق می‌شد و اگر اصلی و معیاری ثابت و بی‌چون و چرا مثل ریاضی برای شعر مطرح بود، داوری آن نیازی به - ژوری نداشت، يك تن کافی بود تا انتخاب کند، ترازوی قضاوت راجلوی رویش بگذارد و سنگین و سبك کند. چند دور رای‌گیری ما، خود تلاشی بود برای رساندن این رنگ‌پذیری‌های ذوقی بیک تفاهم نسبی.

س- شنیدیم که شما به «فصل‌های زمستانی» دفتر شعر «محمد حقوقی» رای دادید و می‌گفتید اگر يك تن باید برنده باشد همانا حقوقی است چرا؟

- «فصل‌های زمستانی» در مقایسه با مجموعه‌های شعر نشر یافته در سال ۴۸ مجموعه‌ای بود که نقطه‌نظرهای ذوقی مرا بیشتر به خود جلب می‌کرد. دیگر این که «فصل‌های زمستانی» از پس تمرین‌های درازی که شاعرش در کلاسیسم داشت بهر فرم قوام یافته‌ای از شعر امروز رسیده بود و نیز در شعرهای «فصل‌های زمستانی» دل‌سوزی سرنوشت به شعر امروز را بیشتر دیدم.

س- آقای رویائی عقیده شما این بود که جایزه بیک نفر داده شود و یا بدون نفر؟

- به يك نفر.

س- خوب پس چطور بدون نفر تعلق گرفت؟

این اکثریت رای ژوری بود.

س- دلیل اکثریت چه بود؟

- دلیل اکثریت آن چیزی بود که در بیانیه هیات ژوری ذکر شد یافتن دو تمایل در شعر امروز و کشفی از هر دو.

س- آیا این دو کتاب بعقیده شما نماینده هر دو تمایل بود؟

- جداگانه، نه - ولی در هر دو شاعر، هر دو تمایل وجود داشته است در گذشته شان و در امروز شان.

س- شما منتظر بودید که از طرف ناشر یا مولف کتاب، دفتر شعر بشما برسد یا نگاهی ناظر بر جریان کتابهای شعر چاپ شده در سال ۴۸ بوده است؟

- بدون شك نگاهی ناظر بر انتشار شعر در سال ۴۸ بوده است.

س- این نگاه را چه کسی می کرده؟

- برنامه «شعر معاصر» تلویزیون ملی

س- آیا برنامه شعر معاصر تلویزیون، این نکته را در نظر گرفته بود که کتابی از نظرش پنهان نماند؟

- تقریباً چنین بوده، اگر در پس این همه جستجو کتابی کشف نشده مانده باشد حتماً از آن روست که قابل بحث نمی توانسته باشد و اگر نه کتاب خود بروز دهنده خویش است.

س- اگر يك شاعر نخواسته باشد که کتابش مورد قضاوت يك هیئت برای ربودن جایزه قرار گیرد، شما چه می گوئید؟

- انتشار کتاب برای آنست که قضاوت شود، چه يك خواننده عادی بخواندش چه يك داور، و آنکه از قضاوت شدن می ترسد، از میدان می ترسد...

س- از کدام میدان؟

- از میدان هوش‌های جوشنده جوان، وقتی که در برابر آن احساس پیری و رجعت می‌کند میدان تحرک نسل‌ها و جنبش‌های تازه‌ای که بی‌جنبشی‌های کهنه را می‌خورند و هضم می‌کنند، ترس از میدان همیشه برای آنهایی که در کنار میدان بوده‌اند وجود داشته است.

س- این میدان را که شما می‌گوئید واقعاً بدان معتقدید؟
آیا واقعاً میدانی داریم و منتقدانی که بحق قضاوت داشته‌اند؟

- میدان را منتقدان نمی‌سازند میدان را شاعرانی می‌سازند که از منظرهای گوناگون شعر امروز جلوه می‌کنند که ذهن يك نسل را در برابر ذهن نسل دیگر قرار می‌دهند.

در شعر امروز ایران چنین میدانی با آرایش منظره‌های مختلفش وجود دارد، شعر جوان ایران که خود در جوش و خروشش میدان ویژه‌ای دارد، در متن میدان دیگری قرار دارد که آرایش‌هایش را شعرهای شاعران نسل‌های پس از نیما می‌سازند.

س- پس شما نقش منتقدان را دست‌کم می‌گیرید؟

- منتقدان ما مثل همه دنیا نقشی منفی دارند، چرا که منتقدان اگر درونش را فلسفه‌ای و فکری متعمد کرده باشد از آن مناظر فکر در سطح می‌ریزد و از سطح حرف می‌زند و سطح، شاعر را از عمق و ارتفاع باز می‌دارد.

و تازه منتقدان ما هنوز برای خویش منظره فکری نساخته‌اند که مغناطیسی برای گروه مولفان باشد. این بدان جهت است که منتقد در محیط حادثه‌های روز حرف می‌زند و ظرفیت فکری آنرا ندارد که حل مسئله حیات و سرگردانی‌های ذهنی را کاوش کند این ناشی از فقری است که در مدار روشنفکران و نویسندگان ما مطرح است، ما بدین جهت

کدام میدان؟

منتقدان؟

منتظر رمانهای خارجی می‌مانیم که از رمان‌نویسهای خود، حرف بزرگی نمی‌خوانیم.

س- آقای رویائی شما که تا بدین پایه به‌منتقد بدبین هستید، پس چگونه هیئتی برای جایزه‌دادن بیک کتاب شعر ترتیب دادید و شعر را در دیدگاه قضاوت و سنجش گذاردید، اصلاً برای شما که قضاوت اهمیتی ندارد پس چطور خودتان قضاوت کردید؟

- آنها که در هیأت ژوری قضاوت کردند منتقد نبودند، خواننده‌های برتر بودند، که نقل نکرده‌اند قضاوت کردند، و قضاوتشان از ادعا نبود از فروتنی ذوق بود.

س- ولی در هیأت ژوری آنچه بود شاعر بود نه خواننده.

- شاعر يك خواننده برتر است.

س- مؤسس جایزه شعر، سفارشی برای هیئت ژوری داشت؟ و یا به نحوی مدیریت در هیأت ژوری می‌کرد یا نه؟

- نه برای این که تاسیس این جایزه ژست خوبی بود برای مؤسس و تنها همین. چرا که هر جایزه بس از تاسیس از مؤسس خود جدا می‌شود و سرنوشتش را از آن پس ژوری‌هایی تعیین می‌کنند که انتخاب می‌شوند. و حتماً لازم نیست که مؤسس يك جایزه در تاسیس آن بدنبال رسالتی باشد و این رسالت در حد همان ژست باقی می‌ماند، جایزه «انترالیه» را کارخانه «رنو» تاسیس می‌کند که هیچگاه رسالت ادبی ندارد و در اعطای سالانه آن نیز همیشه صحبت از ژوری‌هایی است که برای این جایزه سرنوشت می‌سازند. هیچگاه صحبت از اتومبیل «رنو» نیست که مدیریت می‌کند یا نمی‌کند، و جایزه‌ی «بهترین کتاب شعر سال» نیز در عمرانشاءاله دراز خود سرنوشتش را، از مؤسس جدا می‌کند و بژوری می‌دهد.

س- فکر می کنید این هیئت ژوری همیشه ثابت بماند؟

- نه برای این که نسل ها ثابت نمی ماند. نسل های دیگر می آیند ، با معیارهای دیگر که بطرز دیگری بشعرنگاه می کنند و جایزه زیرنگاه نسلها زندگی خواهد کرد.

س- واما سؤال آخر، کمی از خودتان بگوئید، از فرم ها که بدانها دلبسته هستید و برنامه که برای يك هیجان دیگر در شعر در نظر دارید.

- من همیشه آدم مغبونی هستم، غبن من غبن کار است و جلال بیکاری مرا به نستالژی گذران از میراث تمام شدنی پدرم می برد. اگر می توانستم بی سقوط و بی عقب افتادن از کار بایستم، اعصابم را بمصرف تحلیل بیان نمی گذراندم. کار دیگران را روز می کنم و کار خود را شب. کار روزانه آنچه به من می دهد شرافت کار و شرافت فکر است، حشر و نشر روشنفکران چیزی بمن نمی دهد. و روشنفکران برای من جز جذبه های عامیانه ندارند.

فرم را از بی فرمی زندگی مردمی که هر روز به سراغم می آیند می گیرم. فکر بکر را آنها در من تکان می دهند اگرچه بر سر آنم که همین روزها شلنگی بیاندازم و خویش را در بهشت خویش حبس کنم. می دانید من در این خستگی به کارهای نکرده ای فکر می کنم که مرا آزار می دهد و همین است که بپایان این آزار و انزوا و حبس می اندیشم. و این همان هیجانی است که شما بدان اشاره کردید، هیجان انزوا.

غبن کار

هیجان انزوا

مصاحبه کننده : عاطفه گرگین

زمان انتشار : خرداد ۴۹

جای انتشار : قسمت ادبی روزنامه اطلاعات

فضلاً، متولیان توقف

اشاره :

یدالله رویائی شاعر معاصر که این سالها غالباً در پاریس روزگاری می‌گذرانند چندی است که به ایران بازگشته تا ترتیب چاپ آثارش را بدهد و تجدید عهدی با دوستان و آشنایان خود داشته باشد. دیدار و گفتگو با شاعر مغتنم بود و از او خواستیم که به دفتر روزنامه بیاید تا از فعالیت‌های هنری خود و از رویدادهای فرهنگی بایکدیگر سخن گفته باشیم. دعوت ما را با صمیمیت پذیرفت. حاصل سخن را در اینجا می‌خوانید.

س- مدتی است که از تو خبری نداریم. جز چند شعری که اینجا و آنجا خوانده‌ایم و یکی از آنها «هفته سوراخ» ، سروصدائی براه انداخت و در واقع «آب در خوا بگه مورچگان» بود و مایه حرف و سخن بسیار در زمینه شعر امروز شد. حاشیه نشینان یکباره به وسط معرکه آمدند و دوباره تعزیه «قدیم و جدید» را روخوانی کردند. می‌خواهم قبل از هر چیز از اشتغالات فکری در ایام دور از وطن سخن بگوئی تا برسیم به مسائل دیگر.

ج- کاری که من بعنوان شاعر برای خودم می‌شناسم ، باید همان کاری باشد که هر شاعر خوبی باید برای خودش لزوماً بشناسد، و شاعر خوب در این معنا حتماً شاعری است که وظیفه‌ای و یا بهتر بگوییم ماموریتی برای خود در میان کلمات می‌شناسد، و یا در حقیقت آن ماموریت را یافته است یعنی پیدا کرده است که او برای اینکه ماموری برای لغت باشد ، پیش از کشف ماموریتش باید لغت و حیات لغت را کشف کند. البته لغت را که می‌گوییم منظورم، يك كلمه نیست، یعنی از این ببعد که با هم از لغت حرف می‌زنیم، توافق کنیم که منظورمان يك مجموعه‌ی زبانی ، یا يك منظومه‌ی حرف باشد، منظومه‌ای از لغات و کلمات که در دهان شاعر مدام می‌گردند و در شغل‌های تازه خود حیات تازه می‌گیرند. و اینکه گفتم، خودش کار ساده‌ای نیست ، یعنی شناخت حیات لغت و تربیت کلمه‌ها پیش از شناخت ماموریت ، و خودش بتمنهایی تامل‌های درازی را طلب می‌کند، و تو تازه در انتهای تامل‌های مدیدی که برای این شناخت می‌کنی ممکن است ناگهان به طلوعه‌ای از آنچه می‌جوئی برسی، که اگر نگیری اش می‌رود، و از دستش می‌دهی، و البته این بسته به هوش تو و حواس تو و چابکی تو در لحظه‌های کشف مربوط می‌شود، که در همان لحظه است که آنچه تو را می‌جوید را می‌جوئی ، چرا که آن طلوعیه هم از پس تامل‌های دراز تو بسراغ تو آمده است، و تا تو را بشناسد، مثل تو که او را دیگر شناخته‌ای، محجوب و فروتن می‌ماند، و در واقع «دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند» است، و تا تو با او به آنجا برسی که او

با تو پرهیزش را بشکنند، تو راه درازی را می‌روی که در طی آن شبکه عادت‌هایت را می‌شکنی. آن « اشتغالات فکری دور از وطن » را که می‌خواهی بدانی در حقیقت راه پیمائی‌هایی است که من در طول همان راه دراز می‌کنم که گفتم شبکه عادت‌های مرا می‌شکند تا من بتوانم پرهیز آن لغت تنهای گمشده و محجوب را، و مطلوب را، بشکنم.

س- این که مشغله همیشگی تست، ظاهرآ شغلی هم داری که شنیده‌ام به اصحاب دائرةالمعارف پیوسته‌ای، درست است ؟

ج- بله چند ماهی است که خودم را راضی کردم تا در کنار آن انزوای فعالی که باشعرو با کلمه دارم، یعنی در حقیقت خلوتی که کلمه با من دارد، و بعنوان اشتغالات فکری از آن گفتیم، فضای بازتری که نه‌چندان غریب با فضای خلوت ماباشد، من را به نوعی تعهد خارج از خودم متعهد کند، و این به من اجازه می‌دهد که اولاً نظم بیشتری برای روزمره‌های خودم بشناسم، و در واقع ضابطه‌هایی است که نمی‌گذارد در مقابل خودم بی‌ضابطه بمانم. و وقتی شروع به اینکار کردم دقیقاً دیدم که همان بهره‌وری و همان خاصیتی را که برای يك شغل می‌شناختم بمن می‌دهد. البته نه کاملاً به آن شکل که شنیدی که یعنی « به اصحاب دائرةالمعارف پیوسته باشم » ولی این هست که با این کار معرفتی به اصحاب دائرةالمعارفی پیدا می‌کنم و به کارشان، و به تکنیک کارشان، که سخت برایم جالب آمد. چون سعی می‌کند تا تمام ترمینولوژی‌های معارف يك ملت را تا سطحی از اعتبار و حضور آن در معارف دنیا تشخیص دهد و در يك دائرةالمعارف بزرگ بگنجانند، یعنی می‌خواهد هر قومی بتواند دائرةالمعارف خود را از آن پیدا کند.

می‌بینم که تمتع فکری و فرهنگی من از اینکار، بیشتر از جذبه‌های مالی و دستمزد آن مرا به ادامه کار و همکاری تشویق می‌کند. و مهمتر از همه اینکه می‌توانم از رسوخ مسائل کاذب مربوط به ایران جلوگیری

کنم و به حضور حقایق فرهنگی و تاریخی مربوط به وطنم کمک و یا از آن دفاع کنم، که این خودش يك لذت دیگری است که در عمل وقتی به آن برخوردیم، به اهمیت این همکاری بیشتر معتقد شدیم.

س- اینهم کاریست در ارتباط با واژه‌ها. شك نیست که کار و وظیفه شاعر برمی گردد به زندگی با واژه‌ها و شیوه رو- یارویی شاعر با واژه‌ها. در واقع در جهان واژه‌هاست که رسم و رابطه‌ی شاعر با دنیا، با شعر، با مردم و با فرهنگ مشخص می‌شود. در این ایام که فضای شعری ما را که مانده و فضای شعری شکل واقعی‌اش را از دست می‌دهد، شاید از دور بتوان داوریهایی درست‌تری درباره فضای ساکن و صامت شعر کرد، اگر این قضیه برای ت جالب است درباره آن حرفی بزن.

ج- در این زمینه، همانطور که خودت بهتر می‌دانی ما چند سالی هست که مواجه با موقعیتی این چنین در شعر هستیم، از دور هم همان چیزی را می‌بینیم که از نزدیک می‌بینیم، چرا که آنچه - می‌نویسیم با آنچه نوشته می‌شود و یا آنچه که با آن می‌نویسیم، برای مای فارسی زبان در دور و نزدیک یکی است فقط بر حسب نوع قلم زدنی که داریم بالیدن واژه‌ها در میان دست‌ها و زیر قلم‌های ما فرق می‌کند، بنابراین هر چه که برای شعر و زندگی اطراف شعر می‌بینیم و می‌گوئیم یا می‌نویسیم از همان نگاهی برمی‌خیزد که یا از سر دلسوزی است و یا از سر غبن و یا از سر حیرت، که مثلاً چرا در ده سال اخیر نسل تازه‌ای در شعر نمی‌بینی، و یا شعر در نسل شاعران از تولد و نوزائی باز ایستاده است؟ البته باید بگویم که این تظاهری است از آنچه که نیست و یا بعبارتی دیگر عدم تظاهر درست آن چیزی است که هست. چرا که شعر به هر حال به زندگی خودش ادامه می‌دهد منتها در مرحله برخ کشیدن این زندگی‌ش همیشه از بانی و باعث می‌ترسد، و ترس از تظاهر همیشه تظاهر ترس است. که تو از آن بعنوان «فضای ساکن و صامت شعر» یاد می‌کنی. البته که وجود این فضا، و یا بهتر بگویم، احساس وجود این فضا، خود معلول علت‌هایی

است که در این چند سال اخیر در اطراف شعر بالیده است، و حرف زدن از این علت‌ها اگر هم برای من یا برای تو جالب باشد، برای خود معلول لااقل جالب نیست. گرچه برای من هم چندان جالب نیست و من در این موارد همیشه ترجیح دیگری دارم.

س- درباره شعرهای تازه‌ات، اجازه بده که بگویم کمی مشکل‌تر شده‌اند و پیچیده‌تر، البته این نکته را در نظر دارم که تکامل شیوه هر هنرمند لاجرم پیچیدگی‌ها و ابعاد ناشناخته‌ای را می‌طلبد اما پاره‌ای از شعرهای تو حتی برای اهل فن هم غریب می‌نماید، اشاره می‌کنم به شعر «هفته سوراخ» که جنبه‌جالی برانگیخته است.

بی‌تردید خوانندگان نمی‌توانند این انتظار را از هنرمند داشته باشند که به سلیقه آنها اثری بسازد یا در حد مطلوب ذهن آنها و در مرزهای آشنای اندیشه آنها حرکت کند، اما گاه رابطه هنرمند و مخاطب گسسته می‌شود، حال این خلاء یا بخاطر چاپ‌نشدن آثار است که در فاصله کتابهای چاپ‌شده و آثار چاپ و منتشر نشده پدید آمده و خواننده نمی‌تواند تداوم اندیشه و تجربه را حس کند یا تو به غرابت و جادوی کلام چنان شیفته شده‌ای که کلام ترا باخود به شهر بند خویش برده است و مناهیم شگفتی که با آنها زیسته و خو کرده‌ای در انزوای خود با ذهن دیگری برخوردی آشنا و مأنوس ندارند.

ج- من خودم نظرم این نیست، یعنی فکر می‌کنم که برعکس به-روشنی‌هایی رسیده‌ام و یا روشنائی‌هایی در شعر به من رسیده‌اند، که یا محصول حیات تازه لغت است در مصراعهای من و یا عبور تازه مصراعهای من از خیالهایی که خواسته‌اند شفافشان کنند. من نمی‌دانم چطور می‌شود به مصرعی که حرف تازه می‌زند گفت مشکل یا پیچیده، روشنی حرف و حرفی هر قدر شفاف، اگر از پیشداوریهای يك خواننده بگذرد تاریک می‌شود و پیچیده می‌شود مثل داوریهائی که از من به ذهن او سالها پیچیده است.

«تازه» همیشه نامانوس است و «انس» هیچگاه تازه نیست، تازه

تحریر است و انس تنبل است. بسیار خواننده‌های مائوس دیده‌ام که از تازه می‌ترسند چون برای دریافت آن تازه باید برخیزند می‌ترسند که این برخاستن مبادا نتیجه‌اش جارو کردن آن انس معهود باشد که روزگاری برایش برخاسته بودند، آنکه برای دانسته‌های محدود، و لاجرم عزیزش زمانی زحمت کشیده‌است و زمان‌ها بعد از پی‌آن زحمت، با آن دانسته‌ها خود را شناسانده و دست‌افشانی کرده‌است امروز از هرچه که آن دانسته‌ها را در او باطل کند یا بی‌اعتبار کند می‌ترسد و می‌ترسد که نزدیک شود و نتیجه تداوم این ترس تنبلی هوش می‌شود و هوش‌های تنبل با چشم بسته فریادمی‌کند که باز کنید. خواننده‌های من برعکس معتاد فعالیت‌هوش‌های خودشانند، و شعر من اگر هشیاریهای پنهان آنان را بکار نگیرد، و ذهنشان را دعوت به فعالیت تازه‌ای نکند، التفات تازه‌ای به شعر من نمی‌کنند، من نمی‌توانم همه‌جور خواننده داشته باشم، نباید هم و لاجرم این شعر برای خواننده‌های من مخاطبان من، می‌ماند و، همین خواننده‌ها همیشه معبر حرف‌های من برای توده‌های کثیر مردم می‌شوند، چونکه آنها همان‌طور که با شعرهای من زندگی می‌کنند که با مردم اطرافشان زندگی می‌کنند، و همانها هستند که برای مصرع‌های من، شفاف یا تاریک، اطراف تازه در میان مردم می‌سازند.

گفتم که کار شاعر، کار من، کشف ظرفیت‌های تازه لغت است، کمی باید ظرفیت‌های لغت را در یک عصر، غنی، متحول و متنوع کند اگر شاعران نکنند، بنابراین وقتی که واژه در مصراع من شغلی تازه و مفاهیمی نو پیدا می‌کند و ارتباط‌هایش را با سایر واژه‌های آن مصراع نو می‌کند، حادثه میان او و آن بسیار خواننده‌های مائوس، همان ترس تنبلی است که گفتم، و تا از معبر پوبلیک خاص من نگذرد، برای آنها بعید و مشکل می‌ماند، یعنی می‌نماید، و گرنه قبول ندارم که شعر من حتی برای اهل فن که گفتم، غریب بنماید و اشاره توهم به آن شعر « هفته سوراخ » که می‌گوئی جنجال برانگیخته است می‌خواهم بگویم که این جنجال هم درست به علت آن است که این شعر مرا فهمیده‌اند من حالا

دیگر به این تجربه بارها رسیده‌ام که فضیلاى شهرى درست به آن شعری از من حمله می‌کنند که آنرا فهمیده باشند، آنها به شعرهایی از من که نفهمیده باشند و با آن ارتباط برقرار نکرده باشند هیچوقت هم اعتراض نکرده‌اند و حمله‌ای نکرده‌اند، چند سال پیش هم یادم هست که سربکی از شعرهای من همین فضیلا جنجال برانگیختند، چون آنرا بهتر از شعرهای دیگرم فهمیده بودند، اگر یادت باشد، شعر «حالت» را می‌گویم منتها آن شعر جنبه اروتیک و عاشقانه داشت، و تصویرهایی از زن و مرد ارائه می‌کرد و بیانی که بدن انسانی در ارتباط با تن دیگر معمولا می‌کند، و این به مذاق اکابر فضل خوش آمده بود، و مدام به نیشش می‌کشیدند که یعنی ما فهمیده‌ایم یدالله رویائی چی می‌خواهد بگوید.

حالا در مورد این شعر کوتاه هم، گرچه در قلمروی دیگر سیری دیگر دارد مطمئنم که اعتراض این متولیان متوقف از آن روست که می‌خواهند فریاد بزنند که ما آنرا فهمیده‌ایم و یا به تعبیرهایی از آن رسیده‌ایم. اما من به جهت تعبیرهای زیبایی که در میان مردم و خوانندگان شعرم، از آن دیده و شنیده‌ام، اینجا تعبیری از خود ارائه نمی‌کنم تا ترجیحی به دست نداده باشم.

البته من این شعر را پنج سال پیش در حضور دو سه دوست شاعری که در خانه من بودند، نوشتم و دست نوشته آن با دست نوشته چند شعر دیگر در همان شب پیش یکی از آنها ماند. گویانکه چاپ این شعر به آن صورت بدون اجازه من صورت گرفت، چون من ممکن است هر کاری را به قصد خاصی و در زمان معینی، آنهم شاید در کنار متن‌های معین دیگر، چاپ کنم و یا بطریقی بخواهم سمت‌ها و جهت‌های خاصی را جلوی ذهن و تشخیص خواننده بگذارم. و یا اصلا نگذارم و مثل بسیاری از شعرهایی که در معبر کشف‌ها و جستجوها و تجربه‌های زبان‌شناسانه من می‌ماند و یا اصلا نمی‌مانند و یا کارند و یا شاهکارند، و به کسی مربوط نیست که برای بار لغت حد بگذارد و دندان قروچه برود که ما «گوهر»یم و شما خرف که ما «وحید»یم و شما شهید، که اینان حتی انبانی هم برای

لغت نیستند، که دربان وانبائند، وقتی که لغت عفونت می کند ازلولیدن
درمیان بانی های عفن.

مصاحبه کننده - جواد مجابی

زمان انتشار - تیرماه ۳۶

جای انتشار - اطلاعات شماره ۱۵۳۵۶ و ۱۵۳۵۷

هفته سوراخ

شنبه سوراخ

یکشنبه سوراخ

دوشنبه سوراخ سوراخ

سه شنبه سوراخ سوراخ سوراخ

چهارشنبه حرکت سوراخ ها

پنجشنبه سوراخ ها همه روی راه

جمعه همه سوراخ ها در

چاه

قلعه‌ای با باروهای بلند...

اشاره :

در میان قلعه‌ای با باروهای بلند در اردیبهشت دوهزار و چهارصد و نودویک^۱ رویائی تولد می‌یابد. سیل عظیمی که هنوز پیرمردان شهر از آن بعنوان يك مبداء تاریخی در حرفهایشان نام می‌برند همه‌چیز را می‌شوید و می‌برد و از زادگاه شاعر فقط برجها و باروها به جامی ماند، با تركها و شكاف‌های چشمگیر در مزارع اطراف و كودك آن روزاولین دویدن‌هایش را با پریدن از ترك‌های از سیل بجا مانده آغاز می‌کند.

«سیل بزرگ» تصویری است که هیچگاه ذهن شاعر را رها نکرد، چه در اولین شعرهایش اندوه همین یادها و یادگارهاست که بیرون ریخته می‌شود:

سایه‌ای تنها در راه کویر
شیفته جلوه خاموش سراب
پیش رو موج نمك زار سفید

۱- ۱۳۱۱ شمسی.

پشت سر دوزخ خورشید مذاب

قلعه ویران تنها و در آن
هرچه نجواست در اندیشه خواب
نه طنین بسته در تو شیبه اسب
نه در او ریخته پرواز رکاب

برج متروک که در سر می پخت
بغبقوهای کبوترها را
اینکش یار همه خلوت کور
اینک آواش همه مرگ صدا

سالها رفته نه پیدا با او
نه خروش و نه خطاب و نه نفیر
می پزد در شب تاریک به دل
جلوه دور سواران اسیر

جاده‌ها جادوی بی طعمه دشت
مانده تا دور بیابانها مات
می برد زیر نگاه خورشید
خاک گرمازده را خواب قناب

در شعرهای بعدی اش در سالهای چهل به بعد که دیسگر آن
رمانتیسزم زلال اوائل شاعری جایش را به نوآوریهای مطلق تکنیکی
می دهد، هنوز این تصویر در ذهن او سماجت می کند و همیشه از
«دلتنگی‌ها»ئی که برای زادگاهش دارد اینجا و آنجا سر می کند:

«خمیازه‌های سیل در ترک خاک رس
یاد عزیز ابر را
تا انتهای خشک وریدش
خون می دواند
و رویش طناب از غضب مار
و برق شیشه در گذر سوسمار.»
ویا :

«تنهایی زمین من آنجا
باصد شکاف بیموده رویای سیل را
خندیده است
پیشانی شکسته باروها

راز جهان برهنگی را به چشم دهر
باریده است.»

انگاری همیشه دريك تبعید زمانی به سر می برد. از این سر
عمر انگار به دور دست دیگر عمر، زمان کودکی، تبعید می شود
و در زادگاه خویش همه چیز را بیگانه می بیند، همان سیل زدگی،
ویرانی و متروک ماندگی شکاف ها او را برمی انگیزد، رودخانه های
خالی و برج های متروک انگار هنوز برای او زندگی های رفته را
بازگو می کنند:

آن برج های کهنه که ماندند
بی بغبگوی گرم کبوترها
پرهای سرد و ریخته را دیرست
با بادهای تنها
بیدار می کنند
و ریگزارها - که نشانی ز رود و دشت - گوئی درخت ها
و صداها را
تکرار می کنند

می - کارسرودن شعر را از بیست و دو سالگی شروع کرده اید
آیا این شروع دیری نیست چرا که در سر گذشت بیشتر بزرگان
شعر می خوانیم که از نه سالگی و یا خیلی که تخفیف بدهند از
شانزده سالگی شاهکارهایشان را ساخته اند؟

- تازه در همین سن و سال، در حقیقت شعر بوده است که سراغم را
گرفته و من که دريك دوران سرگشتگی و ترك و گریز بودم و رودش را
بعنوان يك پناه مهربان خوش آمد گفتم.

می - بعدا باشعر چه کردید؟

همان سالها که در حقیقت سالهای تگوبین ذهن من و سالهای قوام
گرفتن زبان من بود به تحصیل حقوق علاقمند شدم و در کنار حقوق قضا
و علم سیاست به شعرم بعدهای تازه ای دادم.

• • •

برای من هر آگاهی تازه ای می تواند در شعر بجائی برای تجربه
داشته باشد. از زبان حقوق، از زبان ارقام، از زبان اداری، در شعر مدد
می گیرم.

س- چرا بعنوان شغل، حسابداری را انتخاب کردید؟ چه
تناسبی بین رقم و شعر هست؟

- چون دوست ندارم که شغلم همسایه ذوقم باشد، دلم می خواهد
کاری را که با آن تأمین معاش می کنم با کار شعرم متضاد باشد.

س- چرا تا این همه از تضاد لذت می برید؟

- من با تضاد خو کرده ام و از کودکی روی تضاد راه رفته ام : از
مادری شاهزاده و پدری روستائی هستم که دوران کودکی و جوانی ام در
میان جدال، ناهم آهنگی و تعارض های اخلاقی گذشته است، فرزند کویرم
و عاشق آب، حسابداری و شاعری، زندگی اعداد در کنار زندگی کلمه،
کتابی از دریا کنار کتابی از کویر.

س- و حتماً در ادامه همین تضاد طلبی است که در سال دوهزار
وپانصد و بیست و هشت پسر سیاه چرده از شرق با دختری
موطلائی از غرب ازدواج می کند؟

- بله و حالا پسر چهار ساله بنام همام و دختری دوساله به نام
سارا دارم.

س- دکتر محسن هشترو دی شمارا کشف خودش میداندست..

- بلبه و اولین مجموعه اشعار مرا «برجاده‌های تهی» وقتی که مدیر انتشارات کتاب کیمهان و کتاب هفته بود، در سری «کتاب کیمهان» منتشر کرد. ولی استاد این اواخر پنهان نمی‌کرد که در کتاب «دلتنگی‌ها» دیگر رویائی آن شاعر دلخواه او در سال‌های دوهزار و پانصد و بیست نیست^۱، و در سخنرانیهایش از حمله به بعضی از شعرهای من خودداری نمی‌کرد.

س- کتاب «برجاده‌های تهی» که مخطوطی از تجربه و طبع آزمائیهای مختلف شما بودند نقد و نظرهای گونه‌گونی را در همان زمان برانگیخت یادتان هست؟

- بلبه، فضیلاى دانشگاهى مرا «افراطى» خواندند و مرحوم دکتر لطفعلی صورتگر نوپردازیهای این کتاب را رد کرد و بالحنی عصبی گفت که اینها «زیبنده يك شاعر» نیست ولی مثلاً دکتر محمدعلی آیتى منتقد آن روزگار در مجله «راهنمای کتاب»، یکی از قصائد کتاب مرا با فخامت قصائد خاقانی برابر دانست.

س- وقتی کتاب دوم وی بنام «شعرهای دریائی» در سال دوهزار و پانصد و بیست و پنج^۲ درآمد همه‌ی دریائی همه‌ی محافل را پر کرد و آنرا اوج شعر شاعر دانستند، شعاع تأثیر این کتاب و زبان تازه‌ای که در آن بکار رفته، شاعران جوان نسلهای بعد و حتی شاعرانی از نسل خود او را فرا گرفت.

و بعد مجموعه دلتنگی‌ها و هفت قطعه از کتاب «از دوستت دارم» درآمد و موجب کشف و ارائه يك جنبش تازه در شعر معاصر ایران شد، پیشروترین شاعران آن سالها به رویائی پیوستند و گروه شاعران حجم‌گرا اولین اعلامیه خود را اعلام کردند متن آن و حرفهائی که شاعران گروه در توضیح اصول خود زدند در مجله «بررسی کتاب» نشریه انتشارات مروارید چاپ و منتشر

۱- ۱۳۴۰ شمسی.

۲- ۱۳۴۵ شمسی.

شد که تا حالا بیشترین بحث و نقد و نظر را برانگیخته است.
س- برگردیم به تأسیس گالری انتشارات «روزن»
در سال ۱۳۴۶ از آن روزها بگویید؟

- این گالری با همکاری و سرمایه گذاری مشترک ابراهیم گلستان و محمودزند در آپارتمانی هم کف در خیابان آناتول فرانس، پس گرفت این اولین باری بود که در تهران مردم برای خرید کتاب بجای مغازه دریک آپارتمان را باز می کردند و داخل می شدند اولین باری بود که دریک گالری کوچک شصت تا نیمکت چوبی می گذاشتند و مردم برای شنیدن شعر شاعران بلیط می خریدند و یک ساعت و نیم می توانستند روی نیمکت ناراحت در کنار هم بنشینند و به شاعران مورد علاقه شان گوش بدهند.

)))

س- فکر می کنم بیماری «شب شعر» از همانجا شروع شد؟

- من این اصطلاح «شب شعر» را برای اولین بار در گالری روزن بکار گرفتم و با شب شعر سهراب سپهری، شب شعر شایع شد. دیگر حتی انجمن های ادبی سابق هم برای خود «شب شعر» داشتند.

س- چه کسانی باشما در اداره گالری روزن همکاری داشتند؟

- احمد رضا احمدی، هوشنگ بادیه نشین، فریده لاشائی، لیلی گلستان در زندگی مؤسسه همکاری داشتند، آنها محیطی درست کرده بودند که مردم می دانستند که می آیند در عین حال که کتاب بخرند با شاعران و نویسندگان ملاقات هایی داشته باشند.

س- می دانیم که تأسیس و انتشار هفته نامه هنری «بارو»

باتفاق احمد شاملو که از نام بامداد و رویائی درست شد، انتشار فصل نامه دفترهای روزن که در زمینه شعر، قصه، نقاشی منتشر می شد، تهیه و اجرای برنامه تلویزیونی بنام «شعر معاصر» و تهیه و

اجرای يك مجموعه رادیوئی بنام «جنگ شب» ، انتشار مقالات انتقادی در زمینه شعر معاصر ایران و جهان از فعالیت های ادبی یدالله رویائی است. می دانیم در سال دوهزار و پانصد و سی و يك از خدمت دولتی كنار گرفتید و باز هم تضاد در نحوه زندگی كردن شما بخوبی آشكار گردید چرا كه شش ماه از سال را در پاریس و شش ماه دیگر را در تهران به تناوب می گذرانید. شاید بنظر بعضی ها این جور زندگی زیاد هم دلچسب نباشد بهر حال پاریس را این بار چگونه دیدید؟

- پاریس شهری تنها است، شهر تنهایی است، البته از دریچه هایی كه من به آن نگاه می كنم، بعنوان شهر شعر و كتاب، پاریس هر روز تنها تر می شود، می خواهد همه چیزش با شهرهای دیگر دنیا فرق كند، گاه حس كرده ام كه سرش را در گریبان می كند و به خودش نگاه می كند و در خودش تأمل می كند و من در تأمل های او چه آرزوهای دراز كه نكرده ام، ضلع دنیا را من از همانجا می بینم و فكر می كنم كه در كنار او روی این ضلع می نشینم. پاریس می گذارد كه من فكرهایم را بكنم و فكرهایم با من زندگی بكنند، يك عصب گمشده ای دارم كه هر وقت به پاریس می روم بیدار می شود، همه تمتع های من از پاریس بیدار شدن همین عصب گمشده است كه ذهن و زبان مرا به تنهایی هایی می برد كه خودش هم در آن نفس می كشد، من این شهر را حالا دیگر به خاطر تنهایی هایش دوست دارم.

س- معمولاً در آنجا و در تنهایی هاتان چكار می كنید؟

- خودم را ورق می زنم.

س- كتاب ها را چی؟

در حقیقت كتابها هستند كه مرا ورق می زنند هر وقت كه می خوانم شان، و من خیال می كنم كه خودم را ورق می زنم، یعنی خودم را و كتابهایم را ورق می زنم و این بیشترین تمتع من از پاریس است.

س- فکر نمی‌کنید که این درمقابل تمام آنچه که پاریس
می‌تواند به یک نفر بدهد، آنهم شما که کار روزانه نمی‌کنید کم
است ؟

- من همه‌ی کارها را، شغل و پست و اداره‌ها و تمتع‌هایی از این دست
را، بنفع شعر و فعالیت‌های ادبی رها کردم، رها نکردم که پرورش تن
بدهم یا تمتع تن بگیرم، برای شعر باید قربانی داد، یا باید شاعر بود
یا مدیر کل و یا عاشق حرفه‌ای، دیدم که شعر از باقیمانده عمر من توقعی
دیگر و طلبی دیگر دارد، شنیدم که به من می‌گفت مفتخر باش و قانع،
باقی عمر جواب مرا بده، هنوز تمام مرا نخوانده‌ای و تمام مرا نگفته‌ای،
گره‌هایت را باز کن راحت تر می‌روی، صفر را بگیر آزاد می‌شوی، این
سنگ‌ها و ستیغ‌ها را از سر راحت بردار به خود من می‌رسی، خود من
می‌شوی، مثل مولوی که گفت:

«چون آب باش و بی‌گره

از زخم دندان‌ها بچه!!»

بهر حال منظورم اینست که تمتع من همان کار روزانه من است که
هر روز از ساعت ۹ صبح شروع می‌شود و تا دو یا سه بعد از نیمه شب ادامه
دارد، در دفتر کار خودم، در یک آپارتمان کوچکی که فضایش را بچه‌های
من هر روز به جنگل نزدیک، جنگل ونسان، می‌برند و می‌آورند نمی‌دانم،
چه می‌دانم، شاید هم اگر پول داشته باشم تمتع‌هایم را از زندگی بیشتر
کنم، ولی خوب تمایلی هم ندارم که پول داشته باشم، و سوسه‌هایم دوباره
بیدار شوند، فعلاً برای من مهم‌تر وقت‌های من هستند که به میل خودم
و با ضرورت‌های خودم بگذرانمشان.

س- ولی بالاخره اگر شما به برنامه روزانه خودتان هم متعهد

باشید، متعهد همان کار از ساعت ۹ تا نیمه شب باز هم وقت‌هایتان

اسیر یک تعهد و یک وظیفه هست؟

- بله، ولی باز هم آن برنامه و گذراندن آن وقت‌ها را میل‌های من

تنظیم کرده‌اند، و در حاشیه‌هاشان آزادیهای من برای خودشان بال می‌زنند، يك چیز غیر شاعرانه که مستقیماً با سلسله اعصاب آدم ارتباط پیدا می‌کند و تعریف‌پذیر نیست در این حاشیه‌ها حذف می‌شود. ببینید مثلاً من هیچ دوست ندارم صبحانه‌ام را با عجله بخورم به خاطر اینکه باید در ساعت ۹ صبح در کمیسیون، آنهم بدون هیچ میسیون، شرکت کنم، خوب نظیر این چیزها که گفتم غیر شاعرانه است، می‌تواند بسیار باشد، و این همانطور که گفتم همانقدر که با سلسله اعصاب آدم سروکار مستقیم دارد، همانقدر غیر مستقیم در ربط و روال شاعرانه آدم اثر می‌گذارد و حادثه‌های پنهان و نامرئی در اخلاق شاعرانه، که در خلق شعر کمک غیر مستقیم می‌کند، اتفاق می‌افتد.

س- پس اینطور که من می‌فهمم، زاهدانه زندگی می‌کنید
و یا تمرین زهد...؟

- اگر می‌خواهید، اینطور اسمش را بگذارید، ولی من نمی‌خواستم با این حرف‌ها تصویر يك مرتاض از خودم بسازم، و يك طلبه حجره‌نشین دود چراغ‌خور که دست از پا خطا نمی‌کند و در عزلت معصومش هیچ معصیتی اتفاق نمی‌افتد. نه! من شاعرم و اصلاً اهل تمتع، بطوریکه گاه برای رسیدن به بهترین تمتع‌ها از بدترین گناه‌ها سر در می‌آورم. گاه که به سیئات عمل خودم بعنوان يك شاعر فکر می‌کنم، ترس می‌کنم. منتها دوست ندارم به گناه‌هایم فکر کنم، و ترس‌هایم بیدار شوند...

س- مگر چه چیزی ممکن است برای شما بدترین گناه باشد که اینقدر از آن می‌ترسید؟

- دروغ.

س- دروغ به کی و چی؟

- دروغ به زن.

س- پس بنظر شما بدترین گناهها دروغ گفتن به زن است؟
یا اینکه چون من در مقابلتان نشستهام از زن شروع کردید؟

- نه، از این جهت گفتم که دروغ گفتن به زن رایج ترین گناههاست،
و فکر می کنم که رایج ترین گناهها بدترین گناهها است حالا هر چه می خواهد
باشد.

س- منظورتان از دروغ گفتن به زن، زن بطور کلی است
یا اینکه زن شرعی آدم؟

- به زن شرعی اش که آدم دروغی ندارد که بگوید، یعنی احتیاجی
ندارد که دروغ بگوید.

س- بنابر این نتیجه ضمنی قضیه این است که زن ها
رایج ترین دروغها را تحویل می گیرند ولی نه لزوماً بدترین را؟

- شاید، اصولاً نه در این مورد، بلکه هر چیز رایج یا هر رایج ترینی
برای من بدتر و بدترین است. من از معمول بدم می آید.

س- معمول؟

- معمولی، اگر نخواهیم بگوییم متعالی.

س- یعنی هر دو در نظرتان یکی است و برای شما هر دو
مثل همند؟

- در معنای کلمه نه، ولی در عمل چرا، چون گاهی در مجامع اطرافت
می بینی ضابطه هایی دارند که طبق آنها هر چه معمولی است متعالی است،
بطوریکه اگر بخواهی از وانعیت، از يك واقعیت متعالی حرف بزنی که
با آن ضابطه های معمول فرق داشته باشد، واقعیت مورد نظر توبه هذیانی
شیطانی می ماند، و آنوقت ناچاری که خر در پوست شیر بازی کنی با این

تفاوت که حتی اگر آواز هم بخوانی باز همان شیری.

س- آقای رویائی حرف‌هایتان دارد مثل شعرهایتان مبهم می‌شود، و تازه از لحاظ طرز تفکر عمومی اعتراض برانگیز.

- این يك تراژدی است، وقتی نتوانیم با چهره‌های اطراف، با مخاطبان مدعی و نامدعی مبادله حرف کنیم، وقتی نتوانیم مثل آنها حرف بزنیم، ارتباط برقرار نمی‌شود و شبکه اعصاب بهم می‌ریزد، هیچ چیز تراژیک‌تر از الاغی که زیر بارش افتاد و نمی‌تواند بلند شود نیست، قضیه حالت فلسفی بخودش می‌گیرد، و همان می‌شود که گفتم، یا باید معمول‌هایشان را متعالی ببینی و یا متعالی‌هایت را برایشان معمولی کنی. منم گاهی یادم می‌رود و با غیر از خودم مثل خودم حرف می‌زنم و تراژیک می‌شوم و دل سنگ به‌حالم می‌سوزد، یادم می‌رود که در طویله‌های انس با انس طویله حرف بزنم و ناگهان در احاطه میز و منشی، مضطرب و محاط می‌شوم. لابد زیر همان بار فلسفی که گفتم...

س- شما یادتان می‌رود که حرف‌هایتان مثل شعرهایتان ارتباط برقرار نمی‌کند، لااقل به راحتی.

- نه، این مربوط به شعرهایم نمی‌شود، این مربوط به زبان محاوره و تربیت کلامی آدم می‌شود، که البته شعر اثرهایی غیرمستقیم روی آن دارد. ولی شعر من در ارتباط کامل با خواننده‌هایش همیشه هست، حتی کامل‌تر از ارتباطی که بعد از برخاستن الاغ و تمام شدن تراژدی، برقرار می‌شود. چون خواننده شعر من آنچنان با شعر من نزدیکی می‌کند که خودش در تکوین و تفسیر آن سهیم می‌شود، ابهامی را که اشاره کردید از این جهت است که من همیشه جایی خالی در شعر و در قطعه‌ای که می‌خواند برای او باقی می‌گذارم، همه حرف‌ها را خودم نمی‌زنم، می‌گذارم که خواننده هم در شعر من حرف بزند. این خاصیت شعر حجم است که ابهامش در مکانیسم ذهنی خاصی زائیده می‌شود، نه تنها در تصویر

بلکه در مجموعه ساختمان يك قطعه، و آنکه با این مکانیسم آشنایی شود لذت و رضایتش طوری تأمین می‌شود که دیگر يك خواننده معتاد می‌شود، و دیگر دست‌بردار از شعر نیست، چرا که کلیدی به دست دارد که در گشودن ابهام همیشه تحول ذهنی خود را می‌بیند و در شعر متحول می‌شود.

س- ابهام در شعر معاصر و در شعر شاعران دیگر نوپرداز، نیما، هوشنگ ایرانی مثلاً وحتى در بهترین شعرهای کلاسیک وجود دارد و تردیدی نیست که جزو خصیصه شعر و در طبیعت هر شعر خوبی هست. می‌خواستم بدانم که این نوع ابهامی که در صحبت از شعر حجم از آن حرف می‌زنید چه فرقی با آن دارد؟

- ابهامی که در شعر حجم است، و می‌گوییم خصوصیت خود را دارد، از این روست که شاعر در تصویرپردازیهای ذهنی خود و در گذاری که از طبیعت تا ماوراءالطبیعه می‌کند، از بعدهای سه‌گانه عبور می‌کند، از يك فاصله فضائی می‌گذرد تا جائی در ماوراءالطبیعه بنشیند، او در این عبور از خودش جای پائی باقی نمی‌گذارد تا خواننده پایش را در همان جای پا بگذارد، ولی این امکان را هم می‌دهد که خواننده باشیوه عبور خویش و با طرز عبوری که خود انتخاب می‌کند، آن فاصله فضائی و آن حجم خیالی را طی کند و به ماوراء برسد مهم این است که خواننده آن حجم خیال را بشناسد و وقتی شناخت دیگر در تعبیر آن از تحرك ذهنی خود مایه می‌گذارد. این نوع تازه‌ای از ابهام است که با ابهام‌های مأنوس و متعارف شعر فرق می‌کند چون هوش خواننده را دعوت می‌کند و طلب می‌کند تا در تفسیر خیال و گشودن آن حجم سهیم شود.

س- مثل چی؟ می‌شود يك مثال بزنید؟ چون روشن شدن خود این حرف يك مثال می‌خواهد.

- مثالی اگر بزنیم، مثلاً در شعر صائب یسا نظامی یسا حافظ و یا

نیما نوعی از ابهام است که شما مکانیسم آنرا می شناسید، یعنی مکانیسم تولید آن را، و یا می توانید بشناسید به کمک قراردادها و پرنسپب‌هایی که خودتان با آنها مألوف هستید و یا ساختمان شعر و زبان شاعر به شما پیشنهاد می کند و شما کشف می کنید، و وقتی شناختید و یا یکبار کشف کردید دیگر همیشه همان مکانیسم محتوم و همان سیر یگانه ایست که با شاعر در تعبیر ماورائی دارید. شمای خواننده مثل شاعر از همان راهی که رفته است می روید و به همان جایی که او رسیده است می رسید: فی المثل شاعر از يك خط مستقیم، یا از يك منحنی، و یا از يك زاویه عبور کرده است تا به کشف تصاویر ماورائی در پشت اشیاء و در پشت حرکات رسیده است و شما هم با علائمی که شاعر گذاشته همان مسیر را کشف می کنید و مثل او از همین مسیر محتوم به جایی در دوردست ذهن می رسید که شاعر رسیده است، انتقال صورت می گیرد و لذت شما تأمین می شود، و اگر خواننده حرفه ای شعر باشید کم کم این انتقال‌ها برایتان قرار داد می شود. چون در ابتدا سر بودند و اسرار بودند، و وقتی سنی از آنها گذشت دیگر شما در خواندن آن شعرها کشف اسرار نمی کنید بلکه از روی سن اسرار می گذرید و مکرر که بگذرید، تکرار و بذله چهره، نشان می دهند وابتدال اذیتان می کند.

ولی در این نوع مکانیسم خیال که ما از آن به عنوان «حجم گرائی» حرف می زنیم، شاعر در عین حال که از منحنی یا زاویه عبور می کند از عمق (و یا از ارتفاع) هم عبوری دارد، یعنی ماوراعها را جز با این مکانیسم ذهنی نمی بیند، او در این سه بعد، ناگزیر از يك حجم گذر دارد، و چون از طرز عبور خود غالباً جای پائی و نشانی باقی نمی گذارد، خواننده ریتم انتخاب اضلاع را به ذائقه هوش خود انتخاب می کند. فی المثل اگر شاعر به ترتیب از (عرض-طول-ارتفاع) گذر کرده است خواننده ممکن است برای ساختن آن حجم فضائی که شناخته است از (طول-ارتفاع-عرض) بگذرد و به ماوراء برسد و به جایی در کنار شاعر، آنجا بنشیند. این است که ابهام در شعر حجم گاه خواننده را به تعبیرهای مختلف

از شعر راهنمایی می‌کند. یعنی برای طی این فاصله‌ای که بین واقعیت عینی تا ماوراءهای ذهنی وجود دارد می‌تواند برای پریدن‌های از سه بعد، راه‌های مختلف و دلخواهی را انتخاب کند و هر کدام که به ذائقه او تمتع بیشتری می‌داد و یا او را به شاعر نزدیکتر می‌کرد بر سر آن توقف کند برای اینکه فی‌المثل می‌تواند شش نوع امکان و طرز عبور داشته باشد:

عرض-طول-عمق

طول-عرض-عمق

عمق-طول-عرض

عرض-عمق-طول

عمق-عرض-طول

طول-عمق-عرض

و این را بگویم که تازه خود شاعر، از هر يك از این‌ها که در موقع گفتن شعر انتخاب کرده است، عبوری تند و برق‌آسا داشته است، و اصلاً به طرز عبور و انتخاب فکر نکرده است، یعنی جمعبده است و پریده است و اگر توقع‌های زیباشناسانه‌فرم را هم در نظر بگیریم می‌بینیم که در شعر حجم، ساختن يك قطعه شعر، یعنی معماری حجم‌های بسیار، و این معماری چقدر می‌تواند تأمل‌خواننده را به خود جلب کند و او را حتی در ساختن شعر وزندگی دادن به قطعه سهیم کند.

س- فکر نمی‌کنید که همین نوع ابهام تازه، شعر شاعران حجم‌گرا و یا شاعران جوانی را که بعدها به این جنبش گرویده و یا می‌گروند پیچیده و مغلق کند و تمام شعر حجم را همین ابهام آن بدانند؟

شاید، شاید شما حق داشته باشید، شاید این نوع ابهامی که در شعر حجم هست باعث شده باشد که گاه بعضی خیال کنند که شعر حجم هر چه مبهم‌تر باشد حجم‌گراتر است حتی خواننده‌ها هم خیال کنند که هر شعر گره‌خورده‌ای لزوماً شعر حجم است و یا شاعری در اولین تجربه‌هایش خیال کند که شعر هر چه مبهم‌تر باشد حجم‌گراتر است، در حالیکه هر ابهام

مُصنّعی نمی‌تواند شعر حجم باشد. برعکس حجم گاه به روشنی آیینیه تعبیرهای چندگانه دارد. چون فراموش نشود که این تمام آن چیزی نیست که درباره شعر حجم و شناخت آن باید گفت، عامل زبان و پیوندهای کلامی خود سهم‌سازنده و تعیین‌کننده بسیار دارد، و درحقیقت آن قدرت زبانی و بیانی است که کمک می‌کند تا ابهام و سایه روشن آن حجم‌های سیال خیال را طوری روی کاغذ بریزد و در ساختمان و شکل قطعه جای دهد که خواننده را سردرگم نکند و کلید شعر را به دستش بدهد. والا اینیهائی که گفتم يك ترسیم مختصر و شتاب‌زده از این کشف است.

س- چرا کشف؟

- چون حجم گرائی يك مكتب نیست، بلکه هیجان يك کشف است، کشف همان مکانیسم ذهنی که گفتم، از میان بهترین شعرهای خوب گذشته و حال در شعرایران و شعر جهان بیرون کشیده شده است. و اعلام این کشف است برای زندگی شعرهای خوب در آینده. باید بیانیۀ شعر حجم را خواند و حرف‌هایی که در اطراف آن زده شده است، چون تنها این‌ها نیست، حجم گرائی معیارها و اصل‌ها و توقع‌های خودش را در سایر قلمروها نیز دارد: اصل‌ها و توقع‌هایی که در زمینه زبان و رفتار با کلمه، در زمینه فرم و روحیه آن، در زمینه تعهد، در زمینه اخلاق و هزاران مطلب دیگر دارد، که هر کدام در جای خود حرف بسیار می‌طلبند و در این گفتگو واقعاً مجال اشاره به آنها نیست.

آقای دکتر یدالله رویائی، متشکرم که وقت خودتان را به ما دادید.

مصاحبه‌کننده : نسرین نادرشاهی

زمان : آذرماه ۵۳

جای انتشار : ماهنامه تلاش شماره ۶۰۴

شیوۀ کار : تقریر

472-
908
570

1950

302
2
23

Call No. ~~172-908-570~~ Date _____

Acc. No. ~~172-908-570~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

شعر بی تصویر، کم ارتفاع است

اشاره :

دکتر یدالله رویائی در تالار نقش برای طرفداران کارهای خود شعرهایی از گذشته و شعرهایی که تازه سروده بود. خواند در پایان جلسه شعرخوانی پرسش‌هایی از طرف حاضران عنوان گردید و رویائی به شرح زیر به آنها پاسخ داد.

س- به صورت مجمل و مختصر نظر خویش را درباره شعر
حجم بیان نمایید و بگوئید که شعر امروز ایران از چه موقعیتی
برخوردار است؟

دویائی: باید به خاطر سپرد که شعر امروز «موقعیتش» را فقط در
این چند ماهی که من دور از دیار بوده‌ام کسب نکرده است. موقعیت
شعر امروز و پایگاه او از چندین سال پیش به این سو تثبیت شده و زندگی
می‌کند، اما این نکته افزودنی است که شعر چند سال پیش ما حرکت و
هیجان و شور و شر بیشتری داشت اما امروز فضایی صامت یافته و جهشی
آهسته دارد، (!)، اما این آهستگی و این فضای صامت هم دروغین است
و راستین نیست، چاپ نشدن شعر به این مفهوم نیست که شعر سروده
نمی‌شود، اضافه کنم که با قیاس به سال‌های پیش مواعی در سر راه شعر
پدید آمده است. اینکه گفتم شعر امروز چهره‌ای تثبیت شده دارد و به زندگی
خود ادامه می‌دهد یعنی اینکه، خلق می‌شود و قوام می‌یابد و می‌بالد و
شکفته می‌شود. گرچه نسل تازه شاعران نمایندگان واقعی خود را هنوز
معرفی نکرده‌اند ولی نمی‌توان حضور شعر جوان را انکار کرد، منتهی
نمایندگان آن را نمی‌بینیم تقریباً اضلاع و شعاع رویش شعر گم شده است،
جوان نیازمند آفریدن است، اگر جوانی امروز با موانع برمی‌خورد
نیازهای خویشتن را از راه‌های دیگر هنری ارضاء می‌کند و فرومی‌نشانند،
مثلاً نقاشی می‌کند، یا دوربین به دست می‌گیرد و به تهیه فیلم می‌پردازد.
ما در تاریخ ادبیات ملت‌ها ناظر دوره‌هایی از سکوت هستیم، اما سکوت‌ها
آبستن حوادثی بزرگ بوده‌اند و پایه‌های تکامل را پی افکنده‌اند.

س- شما در حجم گرایشی به چیزهایی را کشف کرده‌اید؟

س- شما در حجم گرایشی به چیزهایی را کشف کرده‌اید؟

دویائی: ادعای کشف کردن را هیچگاه نکرده‌ام. بقول شما بکشفی
هم نایل نیامده‌ام. شاعران در هر دوره‌ای به باروری زبان و تکامل آن

می‌پردازند. که این هم خدمتی است درخور ارج و اهمیت و کارهای من
هم در سرنوشت زبان پارسی بی‌تاثیر نمانده و نخواهد ماند.

س- گروهی شاعر امروز را به تنبلی و بیکارگی متهم
می‌نمایند نظر شما چیست؟

دو یائی: هیجان جوانی و تحرك و پویایی را نمی‌توان از جوان
گرفت. جوانی و تنبلی نمی‌توانند در کنار یکدیگر بنشینند، اگر آفریده‌ها
آشکار نمی‌گردد علت‌های دیگری در میان است، تنبلی شاید گریبان جوان
را بگیرد اما جای جوانی را نمی‌تواند بگیرد.

س- درباره شعر حجم به نتیجه‌ای نرسیدیم و بحث به -
جاهای دیگر کشانده شد، لطفاً آن بحث را دنبال کنید و ادامه
دهید و بگویید که حجم گرایی یعنی چنگ زدن به شعر تصویری
و روایتی یا حجم گرایی چیز دیگری است؟

دو یائی: درباره تصویر چنان است که شما دریافته‌اید، یعنی شعر
حجم شعری تصویری است، اما حکم روایت را نمی‌توان درباره آن به -
صورت در بست پذیرفت.

اگر تصویر را برابر با خیال بدانیم این مایه اصلی هر جلوه‌ای
از هنر است. ما هر حرکتی را از طریق تصویر می‌نگریم، از ساختن پشت
جلد يك كتاب گرفته تا ساختمان‌های عظیم و آسمان‌سا و شعرهای نیم‌ه‌م
تصویر دارند، تصویر جزء ذات هنر است، شعر اگر تصویر نداشته باشد
شعر نیست، اندرز است و موعظه، آنچه را ما امروز تصویر نام می‌دهیم،
در گذشته خیال نامیده می‌شد. حافظ می‌گوید:

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم

شعربی تصویر شعر کم ارتفاعی است، بلند پروازی ندارد، دست یافتنی
است و رام و آرام. شعر نباید مشغله ما وراء الطبيعة داشته باشد و از آن
سرچشمه‌ها آب بخورد، وزن و قافیه «رکن» بنیادی شعر نتواند بود، اما

تصویر را نمی‌توان از شعر که جزو وجودش است دور کرد. شعر بی‌تصویر همانا نظم است، سعدی ناظم خوبی است، اما حافظ باشعراهای ناب تصویری خود شاعر است.

وقتی سعدی علیه‌الرحمه می‌گوید: «هر که را زور در بازو ز در تر ازو»، این بیانی شاعرانه نیست قلمرو فرزانه‌گی و جهانگردی گوینده را می‌نمایاند و بس، فاقد تصویر و خیال است. در پشت هر واقعیتی خیالی نهفته است، شاعر بساید به آن برسد، و از خصوصیت شعر حجم یکی تصویرگرایی بیشتر آن است. شعرهای فروغ و سهراب سپهری لبریز است از تصویر.

س- اگر اینقدر که شما تأکید می‌کنید بر تصویر اتکا کنیم، ما شاهد دوره‌های فاجعه‌آمیزی در ادبیات دری خواهیم بود.

دو یائی: با آنکه دیوان منوچهری دامغانی پر است از تصاویر رنگارنگ و یا قصاید فرخی سیستانی به خصوص قصیده داغگاه او، هر دوی این شاعران مردود روزگار ما هستند و فقط مرده‌پرستان به شعرهای ایشان دل می‌بندند و هیچ واقعیتی از زمانه خود به دست نمی‌دهند، درست برعکس ناصر خسرو قبادیانی و مسعود سعد سلمان که می‌گوید:

هیچ کس در غم ولایت نیست.
و یا سنایی که می‌گوید:

با چنین ظلم در ولایت تو
مه‌تو و مه سپاه و رایت تو

س- اگر امکان دارد مثال‌هایی از حجم‌گرایی و تصویر پردازی بزنید.

دو یائی: آنچنانکه گفتیم تصویرگرایی را نمی‌توان از شعر حجم گرفت، پایه‌های استوار شعر حجم را تصویر می‌سازد، خیال رکن اساسی است، گاهی به ماوراء الطبیعه واقعیت بایک عبور بعدی می‌رسیم، برای

مثال: نخستین کسی که چشمان معشوق را سیاه گفت کمترین تصویری را ارائه داد و آن دیگری که گفت:

چشم به شب می ماند، اندکی بیشتر و آنگاه که شاعری دیگر آمد و گفت:

«در پنهان چشم تو شب می گذرد» این تصویری کامل و ناب است. پس ما خیال را هم می بینیم که در مورد مفاهیم تکامل می یابد. این بیان هم از تصویری سرشار برخوردار است که: در انتهای نگاه تو شب ایستاده است.

س- تفاوت تصویرگرایی در شعر حجم با شعرهای دیگر چیست؟

دو یائی: آنگونه که گفتم اگر ما به ادبیات دری در گذشته چشم بدوزیم و گذاری از لابلای دیوان ها بکنیم به این نتیجه می رسیم که آن شعرهایی راز جاودانگی و دیرپائی یافته اند که از تصویر بهترین استفاده ها را کرده اند. مثلاً همین حافظ را در نظر بیاوریم، البته از مساله فضا و فرم و زبان هم نمی توان در شعر گذشت، اینها در جای خود دارای اهمیتی شایانند. شاعر نباید از راه های هموار و آسان گذار عبور کند، او باید از فرازها و نشیبها بگذرد، کلمات وحشی و سرکش را شاعرانه کند و رام، آنگونه که از ابزار گذشتگان نمی توانیم استفاده امروزی کنیم از کلمات صاف و تراش خورده و دست آموخته دیگران هم نباید در شعر استفاده برد، شاعر باید از کلمات خشن، استفاده هنری کند، به زبان یاری و توانایی برساند، شاعر حجم سرا این قصد را دارد که در کوتاه ترین راه بزرگ ترین حرف را بزند.

س- تکاملی که شاعران در زبان ایجاد می نمایند کدام است؟

دو یائی: برای شاعر کلمات زنده اند. جان دارند و مانند انسان نفس می کشند، آنگونه که انسان ها مزاجها و طبیعت های گونه گون دارند، کلمات

هم تربیت‌های مختلف دارند، کارشاعر کشف کلمات است، نزدیکی شاعر یا کلمات غیر از نزدیکی افراد غیرشاعر با کلمات است. طرز نزدیکی شاعر با کلمه همانا سبک است و مکتب او، شاعر به کلمات شناسامه می‌دهد و پروانه عبور به مرزهای احساس خویشتن، هر قدر نزدیکی با کلمات گسترده و اجتماعی باشد نه محدود و خصوصی شعرچهره‌ای اجتماعی می‌یابد.

س- آنچه مسلم است اینکه شعر امروز بیشتر جنبه انفرادی یافته و زبان شاعران امروز پیچیدگی‌هایی گرفته که شاید این شعرها را همان دوستان نزدیک شاعر درک کنند، آنهم وقتی که خود شاعر به تفسیر پردازد، نظر شما چیست؟

دوایائی: نه تنها شعر امروز ایران بلکه شعرملت‌های دیگر هم زبانی ندارد که عامه از آن چیزی بدانند، اصولاً شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آن را تا این حد پائین بیاورند حرف‌های تکراری هیچگاه ما را به هیجان و پرسش و نمی‌دارد، مقصود این که شاعر باید شعر بیافریند، اما آنکه میان شاعر و عامه پلی می‌بندد روشنفکر است، اینان باید شعر را برای دیگران تفسیر نمایند. حرف‌های حافظ را هم همگان و مردم عامی نمی‌دانستند، این شعرشناسان آن روزگار بودند که تحفه سخن حافظ را دست به دست می‌بردند. نه مردم عادی.

پرسش بوسیله گروهی از حاضران در جلسه شعرخوانی

جای انتشار - اطلاعات شماره ۱۵۳۶۶

زمان انتشار - تیرماه ۵۶

رهنما که با صدای بلند می خواند
آوازه‌ای پاک و بلندش را
«بل الوار»

فریدون رهنما جای پائی در شعر

اشاره :

«فریدون رهنما»، یکسالی است که از جستجوی درپهندها،
دوردست‌ها و خورشیدها، مانده است. دیگر نیست تا که «شامگاه»
بپوشاندش و «بامداد»ش، شیرین باشد. در «جستجوی راهی که از
نو بتواند زیست»، نیست. چرا که در «شکستگی فراخ زمین، فرو
رفته» است و «هنوز باز در تهی».
«فریدون» شاعر، آنجاست «که دیگر نمی بیند» و «پیوندهای
خود را می کشد»، او که در هنگامه‌ئی «میان سایه‌های بیراهی»،
خسبید و خورشید را نیافت.

س- شعر را به فرانسه می گفت و براستی که ارزش آن در ادبیات فرانسه گران است. شعری که «پل الوار»، به ستایش آن بر می خیزد. شعری که دوان می شتابد و در سادگی صمیمانه ئی غرق می شود. آیا شعر بر تمامی بازده هنری اش، بال می گشاید؟

- جنبه ی شاعرانه ی فریدون بر دیگر فعالیت های هنری اش، مشرف نیست. من لا اقل اینطور می بینم. اما سهم شعر در زندگی فریدون زیاد هست. حتی در آثار سینمائی اش بیشتر جستجوهای شاعرانه را می بینیم. ولی بهر حال نزدیکی من به رهنما، بیشتر از راههای شعر او است. کتاب «آوازهای رهائی»، چهار سال پیش توسط یکی از ناشرهای معتبر فرانسوی در یکی از مجموعه های خوب، به فرانسه منتشر شد.

پنج شعری از این کتاب را من ترجمه کرده بودم که خودش هم آنها را دیده و بررسی کرد. من خواستم او این کار را بکند، چرا که ترجمه شعر همیشه آن نیست که شاعر در زبان اصلی گفته مگر آنکه خودش، نوعی اعمال تصرف در آن کرده باشد. از این جهت، این شعرها برگردان درست و دقیق هست.

در ایران البته شعر فریدون زیاد عرضه نشده در دفتر «شعر دیگر»، که یادم است «فریدون»، در گروه ما بود و ما را زیاد تشویق می کرد، در هنگامی که بیانیه «حجم گرائی» را منتشر کردیم، فریدون، چند شعری را به چاپ داد. در این دفتر، شعرهائی از «آوازهای رهائی» و مجموعه ی پیش از آن «اشعار قدیمی»، آمد.

یادم هست بر اولین مجموعه شعر «رهنما»، که در فرانسه به چاپ رسید، «پل الوار»، شاعر افسانه ئی فرانسه، شاعر دنیائی، که او هم چون فریدون، دیگر نیست، نوشت: فریدون رهنما، که با صدای بسیار بلند می خواند آوازهای پاک و بلند پایه اش را.

معمولا وجود این جای پاها که تعیین کننده اعتبار شعر شاعران هست، چندان زیاد نیست. ما از «پل الوار»، شاعری در این حد از اعتبار جهانی نمی بینیم که چنین امتیازی به شاعری داده باشد. معمولا ناشران

فرانسوی بسیار محسوس هستند در اینکه شعر يك شاعری را منتشر کنند مگر آنکه درجائی والا، باشد.

می- اما برآستی در آثار «فریدون رهنما»، در شکل‌های متفاوت آثارش، مثلاً در شعرهایش و در فیلم‌هایش، خط مستقیم يك رابطه، حس می‌شود؟ شاعر فیلم‌ساز می‌شود یا که فیلم‌ساز شاعر؟

- من يك خط مشترك در آثار رهنما می‌بینیم. هم در «سیاوش در تخت جمشید» هم در فیلم آخرش «پسر ایران، از مادرش بی‌اطلاع است.» و میان شعرهایش. آن خط مشترك این هست که فریدون، همیشه اسیر گستره‌های بی‌انتهای است، چه در مکان و چه در زمان، یعنی در شعر او وقتی در همین «آوازهای رهائی»، نگاه می‌کنیم، می‌بینیم، تماماً از پهنه‌های وسیع، یادریا یا بیابان، یا فضای تهی آسمان، که کشان صحبت می‌کند یا از زمان‌های دور، از خلأ و همیشه از اشتیاق پیوستن به این بیکرانگی اشاره‌ها دارد. همیشه هم ستایش این بیکرانگی، نهایت و بی‌نهایت را می‌کند. در یکی از شعرهای ترجمه نشده‌اش از آرزویش می‌نویسد که رفتن به گسترده عشق است و پرواز کردن در خلأهای بی‌زمان و باریتم بسیار سیالی در زبان فرانسه با وزن‌های دوازده هجائی، از این عشق و از این پرواز، می‌گوید.

«رهنما»، در شعر برخورد از ضمیر ناآگاه خود است، از این رو، در همین شعر، مرگش را پیشگویی می‌کند. بی‌آنکه از حادثه‌های نیامده باخبر باشد، آنها را بازگویی می‌کند. در همان مصراع آخر است که می‌گوید:

تابستان مرا خواهد پوشاند

دریا، کشوده خواهد شد

و در تابستان، تابستان، «رهنما» را پوشاند.

این اشتیاق به پهنه فضا را در سینمای رهنما می‌بینیم. چه در «پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است» و چه در «سیاوش در تخت جمشید» در

همان آغاز می‌بینیم که دور بین به بیکرانگی زمان، به دورهای زمان، می‌شتابد. زمان، هرگز برای «رهنما»، محدود و نه‌نی ندارد. از لحاظ تصویرهای مکانی هم می‌بینیم، چه پهنه‌های گسترده‌ئی هست، از ایران، از سرزمینش و تانی‌هایی که گاه در فیلم‌هایش بکار می‌برد، چه راحت منطبق است با این پهنه‌های گسترده. یعنی بی‌کرانگی‌ها، وسعت‌ها و بی‌انتهائی‌ها را با آن تانی، مانوس می‌سازد. بگوییم که هر هنری وقتی متعالی می‌شود که به شعر می‌رسد و سینمای «رهنما» خیلی راحت به شعر می‌رسد.

س- «رهنما» آیا با این شیفتگی که شعر می‌سرود، از شاعری یا کسی، تاثیر می‌پذیرفت؟

- «رهنما»، شیفتگی‌های اول کارش را به «الوار» دارد. بخصوص در کتاب «اشعار قدیمی» اش، طرز بیان «رهنما» البته در سطحی مستقل، بسیار به «الوار» نزدیک است. این شیفتگی، تقلیدی نیست. همین تکنیک‌های شعری «رهنما» و دیدهای شاعرانه‌اش، در شعر معاصر ما تاثیر گذاشت. بویژه در شعر نسل بلا فصل نیما. یعنی شاعران بعد از «نیما»، وقتی با «رهنما»، نشستند، از جذبه‌های تکنیک شعری نیما، جدا شدند. مثلاً «شاملو» را می‌بینیم، که وقتی به یک زبان مستقل می‌رسد که دیگر نیمایی نیست، «الوار» وار می‌شود. و این را مدیون «رهنما» می‌شود و مدیون نشست و برخاست با او. «رهنما» اما، در مجموعه‌ی شعری «آوازه‌های رهائی»، نوعی شعر ارائه می‌دهد، که می‌توان آنرا در یکی از منظرهای شعر معاصر فرانسه نهاد و مستقل است. یعنی می‌توان آنرا در کنار شعر «پیرامانوئل» و شاعرانی از این دست نهاد، اما «رهنما»، وجود دارد، چرا که او نفسی عرفانی در یک سیلان عروض شعر فرانسه می‌دمد.

س- حضور رهنما در شعر معاصر ایران، حضور بی‌تردیدی است. تنی چند از شاعران ما، تمامی اندیشه و جاذبه‌ی شعر «رهنما» را در سروده‌هایشان راه داده‌اند و تنی دیگر، بگونه‌ئی تازه، «رهنما» را در شعرهایشان، راه داده‌اند. «یدالله رویائی» شاعر

امروز، حضور «فریدون رهنما» را در زندگی اش شاعرانه حس کرده است.

«رویائی» می گوید:

— رهنما، در يك مرحله از زندگی شاعرانه ی من، حضور تعیین کننده ئی داشت. بگویم که «رهنما»، روحیه ئی پیشرو داشت. همیشه پیشتاز بود. نفس های تازه و نیروهای تازه را همیشه جذب می کرد. روزی به من پیشنهاد کرد که يك هیجان، يك تجمع از بابت طرز تفکر شاعرانه و دید شاعرانه ای که من و گروه جوانی که بامن بودند، داشتیم و می پسندید، ایجاد بکنیم و ارائه بدهیم. حاصل این تشویق ها، چاپ بیانیه شعر حجم بود و نتیجه این تلاش ها در کتاب «شعر دیگر»، دیده شد. جای پای «رهنما»، در اینجا حس می شود.

و چنین است که شاعری سینماگر خاموش می شود که بر شعر دیگر، بر سینمای دیگر و بهتر، بر هنر دیگر، اثرهائی ماندنی نهاد. آنکه «دور دست رامی جست، لذت را و خورشیدها» را، و بر آستی آنچه در آثارش موج می زند، در تصویر سینما و در کلام شعر، جستجوی خستگی ناپذیرش در پهنه های دور دست، در شناخته های نا آشنا و در آشناهای ناشناخته بود. با چنان عشقی و شوری، این جستجو را آغاز و ادامه می داد که انگار در پایان، لذت یافتن خورشیدها را داشت. یادش، همیشه بماند. ❀

* به نظر می رسد که این گفته ها را، آلبرتو کوچوئی، از يك ضبط

تلویزیونی بیرون کشیده باشد. ح-ر

لحظه‌ای باشم خطی باشم مطلق

۱

برگردان از: «یدالله‌رویائی»

می‌بینیش باز درگذار شب‌هایم
چشم اگر می‌بندم، از آنست که بازش بهتر بینم

چشم بر او دوخته‌ام، برغم هرپایانی
باز می‌بینم روشنی را فراتر از مرگ

چه باك اگر خوابیست، زندگی میل است
وعناد می‌کند که تن درندهد،

هنگام، که خواستار میشوم
لحظه‌ئی باشم، خطی باشم مطلق

وهنگام، که آنکه درمن است
بازمی‌دارم که تن در دهم

براستی کیست؟ آیا هماره او، من است؟
آیا بشر هر زمان است؟
گذشته؟ آینده؟

یا زمین گمشده در اینهمه تهی
یا شراره‌ی دمان که جمع زاینده است.

۲

صداها در دوردست چون سرگیجه‌یی بزرگ باهم به گفتگو است
ای شهرهای درشب ای نبض‌های فروزنده
یاد درپی شما است و مه‌هاتان را می‌پوشاند
زیر لوحه‌های نور برگ‌های تهی
زمین که از احشاء کائنات سر می‌کشد
زمین زمین سبک زاینده هزار همه
بازویی در تو می‌لغزد گلی آنجا می‌درخشد
شهری در تو به خواب می‌رود رودی آنجا روان می‌شود
زغال تن‌هایت برگ‌ها را برمی‌افروزد
می‌گیرم درمیان زندانی گنگ
می‌گذرم از بیابان‌های پهن‌اور و آینده
آنجا که خاک از ماه و از سکوت‌ها پوشیده می‌شود
با اینهمه هیچ چیز نمی‌گیرد و همه خیال گذشته دارد
خیال خالی دشت‌های خاکستری خیال گل گمشده
هیچ و این عشق همیشه با ما خواهد مرد
چیزی نخواهد گریست حتی کودک تنها

دیگر به سبز هزار باز نخواهی گشت و هرگز
عبور اعجازی نخواهد داشت
دست تو هرگز بر جاده‌یی نخواهد خفت
باد از مردگانی می‌گوید که مازادیم

بیرون کشیده از کتاب «آوازهای رهائی»
Chants De Delivrence 1967

مصاحبه کننده : آلبرتو کوچوئی
مجله جوانان : شماره ۵۹

رهنما عاشق بیکرانگی بود

اشاره :

یداله رویائی شاعر خوب معاصر پیش از هرچیز گویا یکی از معتمدان فریدون رهنما بوده است چرا که او باهمه وسواسی که در ترجمه اشعارش داشته بساین امر رضایت داده بود که دکتر رویائی چند شعری از او را از زبان فرانسه به فارسی برگرداند. یداله رویائی از جهت حرکت نهضت «حجم گرایان» در شعر معاصر نیز طبیعی است که می باید یکی از نزدیکان «فریدون رهنما» بوده باشد، چرا که گویا رهنما در آن هنگام یکی از پشتیبانان اعلام-کنندگان این «نهضت ادبی» بوده و حتی شکل و شعوری حساب شده را به کار و فکر آنها داده است. از طرف دیگر سالهای همکاری فریدون رهنما و رویائی در سازمان تلویزیون ملی ایران نیز خود علت دیگری بر آن آشنائی این دو باهم می تواند باشد، بهر تقدیر

همین چند هفته پیش که رویائی در تهران بود، فرصتی شد تا گفتگوئی نیز با او دربارهٔ رهنما داشته باشیم. اضافه بر آنچه در گفتگو آمده شعری را هم که رویائی در سوك و به یاد «رهنما» سروده، بخط خود شاعر گرفته‌ایم که خواهید دید و خواهید خواند.

یوسف خانعلی

هر وقت که یاد رهنما می‌کنم - بهر مناسبت که باشد - یاد او پیش از هر چیز به حاشیه‌های پنهان من چنگ می‌اندازد. واسیر اندوهی می‌شوم که سنگین است. مرگ او خیلی بیرحمانه بود. مرگ او و شاید يك نفر دیگر که اینجا اسمش را نمی‌برم - چون به جز در حد خوب بود نشان دیگر قابل مقایسه با هم نیستند - مرا به این قضاوت رسانده و می‌رساند که آدم‌های خوب معمولاً زود می‌میرند.

دوره‌های حشر و نشری که با هم داشتیم، گرچه دیر شروع شده بود، اما بسیار بارور بود. آشنائی ما از خانه فروغ فرخزاد شروع شد و خود مرگ فروغ هم بهمان اندازه که برای هردوی ما ضایعه‌ای بود، موجبی برای نزدیکی بیشتر بهمدیگر نیز بود. گذشته از این مورد شروع دوران فعالیت من در تلویزیون و در کنار هم بودن مان سبب شد بیشتر با همدیگر اخت پیدا کنیم، و کردیم. هر بار که از مشغله‌های «اداری» رهامی شدیم و با هم به حرف می‌نشستیم، طوری بود که می‌توانستیم با همدیگر مبادله «حرف» و «حس» کنیم و در همین مبادله‌های «حرف» و «حس» بود که در حقیقت همدیگر را بیشتر شناختیم. نتیجه این شناخت این بود که خیلی بمن علاقه‌مند بود و مرا که - دلیل چندانی برای دوست داشته شدن نداشتم - دوست داشت و در مقابل من هم او را - که دلیل بسیار برای دوست داشته شدن داشت - دوست داشتم.

س- چون صحبت از لحظه‌های مبادله «حس» و «حرف» کردید. بخاطر آمدن که همین لحظات می‌توانستند فرصتی برای شناختن «دلمشغولی» هایتان باشد، بعبارت دیگر در همین فرصت مبادله حس و حرف و اندیشه و تدبیر است که معلوم می‌شود چه کسی چه دلمشغولی، چه طرز اندیشه، چه تأکید و چه دید گاهی نسبت به مسائل و وقایع دارد. آیا شما در همین فرصت‌هایی که داشتید توانستید به شناختی در این زمینه‌ها از سوی او برسید؟

- حرف خوبی زدید و بگذارید پاسخم را به سؤال شما از جای خوبی آغاز کنم، يك ياعمره عاملی که پیوسته روحیه فریدون رهنما را مشغول کرده بود و می‌کرد. «بیکرانگی» بود. او در صحبت‌هایش در لحظه‌ای که می‌نشست و ناهار می‌خورد، در مواردی که ناگزیر از داوری و قضاوت درباره مسائل كوچك یا بزرگ می‌شد، همیشه و همیشه فضاهای بیکران را مورد نظر داشت و بیکرانگی، عشق و عاطفه او را لبریز کرده بود. لازم است بگویم این مشغله «بیکرانگی» نه تنها در رفتار و قضاوت‌های روزمره او بلکه حتی در يك يك شعرهایش نیز وجود دارد و از جلوه‌های بارز چهره شاعرانه و شاعری اوست. او چه در شعر و چه در زندگی روزمره همیشه به دیدن دورترها علاقمند بود و هرچه را دیده، دیدنی‌هایی بوده که در دورترها باید جستجویش کرد در کنار این نگاه بیکرانه او و عشق‌اش به بیکرانگی، ذکر این نکته نیز ضروری است که او زندگی را و عشق به زندگی را و زمین را هم بیکرانه می‌دید. زمین را دوست داشت و از زمین، شیفته «ویرانگی»‌هایش بود. ویرانه برای او «راز» بود. فکر می‌کرد چون سرگذشت‌ها و تاریخ‌ها در دل ویرانه‌ها نهفته است پس معنی‌های نهفته‌ای در ویرانه‌ها است که باید کاوید و دریافت. شاید از همین رهگذر باشد که در اولین ساخته‌هایش در سینما نیز، می‌بینیم او کار را از «ویرانه‌های» تخت جمشید آغاز می‌کند. زمان هم برای او بیکرانگی داشت و عشقش به آنچه که اسطوره

و افسانه است نیز بهمین دلیل بود چون اسطوره و افسانه در بیکرانگی سهم عمده دارند چرا که درحقیقت با کهنگی و قدمت و بیکرانیه بودن خود زمان را به بیکرانی می‌برند و او عاشق همین بود. عشقش به شاهنامه و مطالعه درباره شخصیت‌های شاهنامه هم از این عشق سرچشمه می‌گرفت. من به جرأت می‌توانم بگویم اولین کسانی که به شاهنامه بانگاهی نو پرداختند کسانی بودند که نفس رهنما را باخود داشتند شاید شاهرخ مسکوب را بتوانم از جمله آن کسانی نام ببریم. که در این سطح نفس زدند.

س- یعنی می‌خواهید بفرمائید او در مواردی از این قبیل جای پا باقی گذاشته است؟

- او آنقدر غنا داشت که هیچوقت تظاهر به جای پا گذاشتن نمی‌کرد. اما اگر ما بخواهیم آنچه را او کرده نام بگذاریم ناگزیر باید از همان جای پا گذشتن، یاد کنیم، او حتی در شعر امروز ایران جای پا دارد اما بهمین دلیلی که قبلاً عرض کردم، کسی از آن خبر ندارد، او روی شعر نسل قبل از نسل من، یعنی نسل شاملو و شاهرودی یا بهتر بگویم نسل بلا وصل بعد از نیما، خیلی مهربانانه و سخاوتمندانه اثر گذاشت بی آنکه خواسته باشد تظاهر یا معلوم کند که نفسی از او در این شعرها و شعر این شاعران وجود دارد.

شاید جالب باشد که بدانید شاملو تنها کسی بوده که باین اثرگذاری رهنما در شعر خودش اقرار و اشاره کرده است. سینماگران ایران هم گروهی دیگر بودند که از نفس او بهره گرفتند، او آنها را نه تنها راهنمایی کرد، بلکه دیدی به آنها داد که با آن دیدمی توانستند و توانستند تبلور و اعتبار تازه‌ای به ساخته‌های خود بدهند.

آنچه جای «تاسف» دارد این است که او اغلب اشعارش را به زبان فرانسه گفته بود. چه بسا اگر به زبان فارسی شعر می‌گفت و اشعارش مثل اشعار هر شاعر معاصر ایرانی در دسترس خوانندگان قرار می‌گرفت،

در آنصورت نفس تازه‌اش را در شعر جوان ایران نیز جا می‌گذاشت و در میان شعرای معاصر مقام معتبری را پیدا می‌کرد.

س- اجازه بدهید با شما که خودتان نیز شاعر هستید و از چهره‌های سرشناس شعر معاصر ایران، قدری بیشتر درباره شعر فریدون رهنما صحبت کنیم.

- عرض کنم، اولین کتاب شعر رهنما که «اشعار قدیم» نام داشت زمانی منتشر شده بود که «پل الوار» هنوز زنده بود. او بعد از دیدن دفتر شعر رهنما جمله ستایش آمیزی خطاب به او نوشته بود که سالها پیش من آنرا ترجمه کرده‌ام و اصل نوشته نیز به خط خود «الوار» در دست است. نوشته «الوار» اگر به حافظه‌ام در این لحظه درست یاری کند چیزی با این مفهوم بود:

فریدون رهنما که با صدای بلند می‌خواند
آوازهای نجیب و بلند پایه‌اش را...

اگر خواسته باشیم در زمینه تأثیر پذیری او از ادبیات فرانسه هم صحبت کنیم آنوقت باید باین نکته اشاره کنیم که او در اشعار اولیه خود زبانی دارد که به زبان «پل الوار» بسیار نزدیک است. دومین مجموعه شعر «رهنما» که با نام «آوازهای رهائی» انتشار یافت، کاملاً با اشعار دفتر نخستین‌اش تفاوت داشت.

س- می‌توانید بگوئید، شعرهای رهنما چه تصویری از او را با خود دارند و با او در شعرهایش چگونه حضور دارد؟

- همانطور که گفتیم رهنما عاشق پهنه‌های وسیع بود و این عشق و تجلیات آن در يك يك اشعارش نیز تجلی دارد.

س- یعنی می‌خواهید بگوئید، رویا اندیش بود.

- او بدون اینکه به يك فضای خاصی بپردازد، عشقش را به-

بیکرانگی وابدیت و وسوسه حضور درابدیت را دراغلب شعرهایش باز
گفته است و از این گفته‌های او می‌شود این استنباط را هم کرد که اوهم
رویاندیش بوده و هم‌اینکه واقعیت‌ها را درنهایت همین رویاهای دور
می‌دانسته است گفته است:

یافتم ویرانه را که رویای مسکنم بود.
یا درجای دیگر می‌گوید:

زمین، ای ریشه من
ای درد سرکشم
برشکم تو، با چشمه‌های کوکبی به رؤیایم
در وقت ترك
خون تو درمن جاریست
آسمان، اضطراب من است
و عشق گمشده‌ام.
یا درجای دیگر می‌گوید:

بیدار می‌ماندم
مدام برفراز گورستانها
آمدن توالی اعصار را نگاه می‌کردم
سقوط ژرف بود
من سایه‌هایی می‌دیدم
که ناپدید می‌شدند در دور
بر روی سنگ‌های روشنائی

توجه می‌فرمائید که تمام تصویرها و ایماژهایش در قلمرو
بیکرانگی و در فضاها دور است مخصوصا دراین شعر که می‌گوید:
حیران می‌مانم از این خاك دایه
که می‌رویاند و هم از آنگونه درخویش می‌کشدم
اگر دهان بگشایم فضا می‌بردم
و خط آسمان می‌برد مرا و تقسیم می‌کند

همه این اشاره‌ها ضمن اینکه عرصه رویاهای او را مشخص می‌کند،
همچنین بینش فراتر یا همان شیفتگی‌اش را به بیکرانگی هم نشان می‌دهند.
او عاشق پهنه‌های وسیع بود، در او وسعت عرفان بود.

مصاحبه کننده : یوسف خانم‌لی

تاریخ انتشار : ۱۹ شهریور ۳۶

جای انتشار : مجله تماشا

رجع و شد

گفت و گفت و گفت

با گفتن در زار و بهار و بهار و بهار

گفت

گفتن و گفتن

گفتن گفتن

هم گفت هم گفت

آدمی که

باز رفتن از زار و بهار و بهار و بهار :
گفتن !

پایان

یکی شدن تنی که دوتا است

حنانه - آقای رویائی ابتدا بگوئید شما چگونه درحاشیه
کار اصلیتان که سروکار داشتن با اعداد و ارقام است . بکار
شعر نیز می پردازید؟

رویائی - تضاد است که عادتاً داده است تا همیشه با دویدالله رویائی
زندگی کنم: یدالله رویائی شاعر و یدالله رویائی کار و بیزار از کار! ...
فرزند کویر بوده ام و برای دریا شعر گفته ام، کودکی هم در میان جدال
و تضادها گذشت، اینست که امروز تعجب می کنید که مردی در میان عشق
به واژه ها، اعداد و ارقام را مشغله روزانه خود کرده است.
من اعداد را می فهمم... کلمات را می فهمم و درحاشیه های جنون
به جلال بی کاری فکر می کنم.

حنانه- شما در کتاب «برجاده‌های تهی» شعر را باغزل
چهارپاره و دوبیتی شروع کرده‌اید و بعد به شعرهای نابی مثل
«از دوستت دارم» و «شعرهای دریالی» رسیده‌اید، حال می‌خواستم
باتکیه براین تجربیات یک تعریف کلی از شعر ناب بدست ما
بدهید.

«دیائی- «برجاده‌های تهی» شعرهای دوره‌ای از شاعری من است
که بهر گوشه‌ای سرزده‌ام، هر تکنیکی را آزموده‌ام بیان صمیمی‌کودکی
است که تنها صمیمیت‌هایش امروز برایم مطرح است. دراین کتاب
بیشترین اتودها در مورد وزن شعر شده است تا آنجا که وزن‌هایی ابداع
کرده‌ام که در دواثر عروضی «شمس قیس رازی» نمی‌بینید و فرم‌هایی را
به کار گرفته‌ام تا عوامل سازنده فرم را در زندگی کلمات کشف کنم. من
به نور، به صدا، به حرکت، به زمان، به مکان و به رنگ فکر کرده‌ام تا
شناسنامه اینها را در شعر پیدا کنم و این همه را در بر «جاده‌های تهی»
و تمرین‌های شعری آن کشف کرده‌ام و در دریائی‌ها و دلتنگی‌ها بکار
گرفته‌ام. من به شعر رسیده‌ام و می‌دانم چیست ولی تعریفش را نمی‌دانم
آنچنانکه تعریف خدا را نمی‌دانم ولی در گذشته دور تعریفی از شعر داده‌ام
که آتشی هم آن تعریف را به نقل از من در مقدمه کتابش آورده است
و آن اینست که، شعر تعریف است.

حنانه- نظرتان را در مورد شعر عاشقانه بگوئید.

«دیائی- شاعر بهر حال بانوعی عشق زندگی می‌کند. در شعر عشق
است که می‌جوشد و لزوماً عشق در قلمرو دوست داشتن زن تمام نمی‌شود،
عشق به انسان و عشق به نوشتن و عشق به کویر و عشق به سیاست و بهر حال
هر چیزی که با شور شروع شود نوعی عشق می‌آفریند و در شعر اگر شور
نباشد شعر نیست و پس اگر شعر باشد سایه‌ای از عشق دارد. اما عشق را
در شکل خاصش یعنی عشق به معشوق اگر بگیریم همیشه این بوده است
که شعر قدیم و غنی ما و شعر کهن دنیا همیشه از عشق تغذیه کرده است

و نخستین شعر بهترین شاعران همیشه با ضربۀ عشق به معشوق آغاز شده. نوجوانی بیشترین حرارت را از سوی عشق به معشوق، قبول می‌کند و برای شورهای نوجوانی پناهی جز هنرهای زیبا که شعرند و جز شعر که هنر زیبای خاصی است ندارند، اما تصویری را که من از عشق دارم تصویری افسانه‌ایست که بیشتر در کتابها و اساطیر جستجو می‌شود و روی زمین خدا عشق چنان نمی‌بینم. انسان خاکی عشق خاکی دارد و عشق خاکی آسمانی نیست در حالیکه شما لابد از عشقی آسمانی سؤال کرده‌اید، بهر حال عشق خاکی را تحقیر نمی‌کنم، عشقی که در قلمرو جنس و جسم کمال می‌گیرد و «اروس» خدای اینگونه عشق خدائی ستودنیست.

شعر امروز و شعر دیروز همانقدر که از قلمرو عشق گذشته است همانقدر کمتر از بیان جسم و جنس گذشته است شعر «اروتیک» در حقیقت از محمد علی اسلامی شروع شد، با شعری بنام «گناه» و در شعرهای نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد وسعت گرفت اما اروتیسم در شعر، زبانی را که مستحق آن است پیدا نکرد و ناچار به تکرار و ابتذال کشیده شد، باید زبان دیگری جست که این قلمرو تا بذاك حیات انسان را بیان کند. من این سعی را تا حدودی خواستم بکنم و کرده‌ام در کتاب «از دوستت دارم» نشانی از این کوشش است. البته در چند شعر.

بدن انسان آنقدر غنی است که از لحاظ فرم و رنگ‌پذیری، آناتومی، تاریخ، و زیبایی‌شناسی و... مثل دریاست.. مثل کویر است. هنری که حق اینهمه غنا را ادا می‌کند باله هست که لحظه‌های هزارگانه آن شعرهای هزارگانه است و بی‌التفات شاعران به اینهمه «آن»، بی‌التفات به کمال خلقت است.. بنابراین شعر عاشقانه را در برابر يك چنین خلاء باید پر کرد تا عاشقانه‌تر شود... تا کامل‌تر شود.

حنانه- در مورد شاعران موج‌نو چه نظری دارید؟ آیا اصولاً شما موج‌نو را بعنوان يك پدیده تازه شعر قبول دارید یا خیر؟

دویائی- در حال حاضر موج نو در شعر نمی بینم جز آنکه اگر حرکتی
نو مطرح باشد حرکت شاعران حجم گراست و آنچه در سال های پیش بنام
موج نو نام گرفت پدیده های خام بود که ناپخته ماند و ناپخته رفت.

حنانه- در مورد احمد رضا احمدی چه می گوئید؟

دویائی- من هیچوقت ربطی بین احمد رضا احمدی و آنچه شاعران
شعر بی وزن را معرفی می کند نمی بینیم چرا که تنها خصیصه ظاهری
این نوع از شعر بی وزنیش بود و هر که شعری بی وزن می گفت خود را
بموج نو می چسباند ولی احمد رضا احمدی در بی وزنی شعرهایش توانست
لااقل وزن خودش را ارائه دهد ولی آینده شعر و سرنوشت نوی آن سرنوشت
شعر حجم است.

حنانه- درباره نقد و نقد نویسان ایرانی چه می گوئید؟

دویائی- متأسفانه ما به آن اندازه که در شعر سنت داریم در نقد شعر
سنتی نداریم یعنی اینکه فرهنگ انتقادی ما مثل شعر ما غنی نیست اما
آنچه در سال های اخیر در قلمرو نقد ابراز شده تا حدی بوده است که
خوشبختانه يك فرهنگ انتقادی تازه ای در مملکت ایجاد کند، البته از
فرهنگ انتقادی که حرف می زنم و می گویم نداریم غرضم بیشتر همین
تصویر است که از نقد معاصر داریم و گاهی منتقدان ما می نویسند و گرنه
در چهار مقاله عروزی هم چیزی داریم که در آرشیو نقد می تواند قرار
گیرد.

بدون شك شناخته شدن شعر امروز ایران و معیارهای تازه شعر نو
بكمك نوشته های منتقدان معاصر انجام گرفته است و كمك کرده تا انس
مردم را به این نوع شعر و فهم آن نزديك كند اما ادب معاصر ایران به-
منتقدانی صمیمیتر و مطلع تر نیاز دارد که ظهورشان را انتظار می کشیم.

حنانه- آیا وزن را برای شعر لازم می دانید؟

«ویائی» وزن حتماً تمام شعر نیست. وزن غذائی برای گوش تیز هست، وزن بیان طپش‌های دل و ضربه‌های گام و ریتم نفس‌های خواب می‌تواند باشد ولی برای زندگی دل و معنای رفتار و محتوای رویا کافی نیست و نیست، اما بعنوان یکی از مصالح شعر کمک می‌کند تا شاعر بتواند فرم شعرش را به‌بندد.

وزن در شعر وسیله تداعیست نه داعی، شاعر امروز برای آنکه عبوری آگاه از هزار سال شعری که در پشت سرش ایستاده داشته باشد ناچار باید وزن را بشناسد و اگر نشناسد گوشه‌هایی از شعرش بی‌پشتوانه می‌ماند و این پشتوانه تنها در قلمرو تکنیک است. شعر همیشه وجود دارد نه در وزن بلکه در نگاه و در حرکت و در حرف و در اشاره جوهرهای شعری را می‌توان خام دید و بسیار شاعرانند که همیشه خام ارائه می‌کنند و دیده‌ام که بهر حال شعر ارائه می‌دهند. ایرانی به شعر با انس گوشش نزدیکی می‌کند و این انس تا آنجا حکومت می‌کند که گاه طبیعت شعر را با طبیعت وزن اشتباه می‌کند، بنابراین فقط باید گفت حیف است شاعر امروز وزن را نشناسد. وحیف نیست اگر بکار نبرد.

حنانه - بنظر شما شعر اجتماعی باید دارای چه خصوصیات

باشد؟

«ویائی» شعر پیش از آنکه اجتماعی باشد و یا هر چیز دیگر باید شعر باشد. بسیار دیده‌ایم که شعر اجتماعی گفتن شاعر و شعرش را از جوهرهای ناب شعری دور کرده است.

شعر متعهد خودش است نه متعهد چیز دیگری... این انسان شاعر است که باید متعهد باشد، نه شعر شاعر...

و قتی که انسان شاعر در برابر مساله حیات و سرنوشت آدمیان و زندگی انسان امروز و نسل فردا بی تفاوت نبود شعر او ضربه‌های ناب خودش را همیشه خواهد زد بی آنکه بر حسب اجتماعی بر آن خورده باشد. من طرفدار شعری نیستم که متعهد می‌شود، طرفدار شعری هستم

که متعهد می‌کند.

حنا - آیا در سال ۵۰ نیز کتاب شعر سال انتخاب خواهد

شد؟

«ویائی - مؤسس جایزه «کتاب شعر سال» تلویزیون ملی است و دو سال از عمرش می‌گذرد، معمولاً جایزه‌ها عمرهای مدیدی دارند که از سن ماهم احتمالاً خواهد گذشت و طبعاً این جایزه سال ۵۰ هم داده خواهد شد و سال ۲۰۵۰ هم داده خواهد شد چرا که جایزه‌ها معمولاً نقش تعیین‌کننده ندارند ولی نقش تکان‌دهنده دارند و حرکتی که در شعر معاصر ایران هست و شور و اشتیاقی که میان خواننده‌های ایرانی شعر هست همیشه کمک می‌کند که جایزه زندگی خودش را بکند و جایزه‌هایی دیگر از موسساتی دیگر تولید پیدا کنند تا مقداری پاسخگوی شور و اشتیاق ایرانی باشد چرا که می‌دانید ایرانی باشعری زندگی می‌کند و از شعر تغذیه می‌کند.

البته این تصمیم هست که جایزه کتاب شعر سال جهانی شود و در چهره جهانیش امیدواری این هست که راهی برای معرفی شعر فارسی در دنیا و در ادب جهانی باز کند. البته در کشور ما جایزه‌های ادبی سنت و سابقه چندانی ندارند ولی خودتان اطلاع دارید که در کشورهای دیگر بخصوص فرانسه صدها جایزه ادبی با نامهای مختلف وجود دارد مثل جایزه «گنکور» مثل جایزه فرهنگستان فرانسه، حتی جایزه‌هایی که کافه‌های ادبی پاریس می‌دهند، همچنین جایزه «دوماگو» و «آپولونیر» و «پل‌والری» و از این قبیل و جایزه مجلات...

غرض از ذکر این مطلب اینست که حکمت وجود يك جایزه را در جنب وجوش‌های ادبی يك کشور توجیه کنم.

مملکت ما با پشتوانه عظیم شعرش باید بجای هر قلمرو دیگر در قلمرو شعر جایزه داشته باشد، فستیوال داشته باشد، در حالیکه مادر تئاتر، موسیقی، سینما و نقاشی سنت نداریم ولی جایزه‌اش را داریم و فستیوالش را داریم.

برای مثلاً ورزش جایزه می‌گذارند ولی برای شعر جایزه
نمی‌گذارند درحالی‌که ما با غنای عرفانی خویش ادعای ذهن داریم نه
ادعای عضله.

مصاحبه‌کننده : شهین حنانه

زمان انتشار : شهریور ۱۳۵۰

جای انتشار : مجله اطلاعات

472-
908
570

1950

471
302
723

Call No. ~~472-908~~ Date

Acc. No. ~~1950~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

از عمق جستجوهای فرساینده

اشاره :

رویائی را، همانطور که در سوالم از او اشاره کرده‌ام، من از دیرباز می‌شناسم، از سالهای کافه سبیل (قنادی سابق فردوسی در خیابان استانبول)، سالهایی که ما، که حالا دیگر از چهل به بالا هستیم - رویائی، رحمانی، فروغ و ... - و کمی پیرترها - شاملو و امید و شاهرودی و ... - جمع می‌شدیم، شلوغ می‌کردیم، شعر می‌خواندیم و می‌خواهم بگویم نخستین لحظاتی بود که راه شعر امروز ما از جاده‌های کوهستانی پرگوئیها و پرخاشگریهای موسمی به هموار جای دشت افتاده بود. لحظاتی بود که «درباره شعر گپ می‌زدیم و شعر واقعی می‌گفتیم» که فرصت تأمل بدست آمده بود... رویائی را از همان لحظات، همیشه در حال بگومگویی فرم و شکل و محتوا می‌دیدم، و همیشه مصر که: فرح مطرح است، محتوا همیشه بوده و هست.

و مخالف بسیار داشت، و همین حرفهائی را که امروز بعضی‌ها به عنوان ابتکار در شناخت فرم می‌زنند. خیلی ساده‌تر و راحت می‌زد و مهم‌تر اینکه عمل می‌کرد. دفترهای شعری او شاهد این مدعایند: برجاده‌های تهی، دریائی‌ها، دلتنگی‌ها، از دوستت دارم... و در همه آنها دیدیم که بدنبال خطی روشن، آگاهانه رفته است، یعنی ناخودآگاهیمهای شاعرانه را، آگاهانه کرده است. رویائی از باشعورترین شاعران معاصر است... و شعرش، گرچه دیگران به خاطر - یا به عنوان - غایب بودن از مباحث شلوغ اجتماعی، به‌تردید در آن می‌نگرند، سرشار از جوهر ناب شعریش است که مدام نیرو از جوانی و جویندگی می‌گیرد.

س - جناب رویائی، خیلی وقت است همدیگر را می‌شناسیم، نیست؟ تحقیقاً هفده سال است که آشنائی دیداری داریم و پیش از آن آشنائی شاعرانه - تن دور و دل نزدیک - و در گذشته حتی همسایگی‌های شاعرانه‌تر داشتیم. و این بقول تو نتیجهٔ هم‌نسل بودنمان بود. مسأله‌ای که تو بر آن زیاد تکیه می‌کردی و می‌کنی. خوب از همینجا شروع می‌کنم. آیا شاعر یک نسل بودن امکان دارد؟ یعنی هر نسلی واقعاً می‌تواند از نظر شعر متمایز از نسل دیگر باشد؟ اگر «آری» از چه نظرها و چه نظر گاههائی؟

- عجیب است که تو در اولین سئوالت مرا در برابر زمان می‌گذاری، زمان که می‌گذرد انگار، چیزی در من می‌گذرد و از آنهائی که وقتی در برابر من می‌ایستند انگار مفهوم زمان ایستاده است یکیش توهستی، توهم در من می‌گذری، می‌گذشتی، باهمه‌ی جاخالی کردن‌هایت در مسیر راه، نمی‌توانی و نمی‌توانستی از میدان مغناطیسی که نمی‌دانم از کدام کانون شعاع می‌گیرد در بروی، و بروی. وقتی از هفده سال حرف می‌زنی

هفده ضربه دلتنگ به من می زنی، و دلتنگ می شوم، اینکه حرف های
 را از زمان شروع می کنی بیرحمانه است و تو خیال می کنی که نوازشم
 می کنی. شاید برای آنها که در اتاق های در بسته بزرگ شده اند این
 نوازشی باشد که ناگهان مقابل گستره ای عظیم، حس رهایی کنند، چرا
 که آنها در نزدیکی کردن به زمان، از وسعتش شروع می کنند، و وسعت،
 حاشیه های کوچک اندوه را حذف می کند. اما من، و خود توهم، که در
 وسعت های بی حصار، و فضاها تا دور دست بی دیوار، بزرگ شده ایم،
 زمان را در همان گستره های کودکی پیاده کرده ایم، و کودکی را در همان
 فضاها جا گذاشته ایم اینست که وقتی با مفهوم زمان شروع می کنی ناچار
 من از دلتنگی شروع می کنم. دلتنگی همان وقت ها که الان می گوئی
 خیلی است، گذشتن از کنار همان هم سایه بودن ها، وقتی که در گردش
 نسل می گشتیم. و حالا نمی دانم چرا می پرسی «شاعر يك نسل بودن امکان
 دارد؟» پیدا است که اگر فقط سن شاعران نسل خودت را داشته باشی
 متعلق به آن نسل نیستی، شعر نسل تو را خصیصه های ویژه ای جدایش
 می کند. که شعر تو باید با آن خصیصه ها زندگی کرده باشد و تو با آن
 شعرها. ابتدا نسل باید تکوین پیدا کند تا تعلق تو به آن، ظاهر شود.
 مثل ظهور نگاتیو در تاریک خانه.

پیدا است که مفهوم نسل در شعر شاعران با مفهوم نسل در تاریخ
 آدمها فرق می کند. در این یکی نسل در يك فاصله ۲۵ تا سی ساله تشخیص
 می شوند. و در آن یکی در يك فاصله ۵ تا ۱۰ ساله یعنی ریتم میراث، ریتم
 عوض شدن نسل در شعر، خیلی سریعتر از ریتم آن در تاریخ است، و برعکس
 قلمرو آن کمتر. با این توضیح من در جستجوی جوابی هستم که باید به
 سئوال بدهم، که یعنی بله، امکان دارد. منتها بعنوان شاعر يك نسل
 بودن، فی المثل در ایران، در يك مفهوم ده میلیون همنسل داری و در يك
 مفهوم چهار نفر. که منظورم شاعرانی هستند که بعد از سالهای سی آمدند،
 آمدیم. این شاعران توانستند نسل خود را بسازند. خصیصه های شعرشان
 با آنچه که در نسل پیش بود فرق می کرد، خود اینکه نسل جرم خاصی

داشت، خود اینک که نسل نطفه داشت، کمکشان می کرد که خطوط مشخصه‌ی شعرشان رشد کند و قوام بگیرد. چون نسل از نطفه مشخص می شود، کیفیت تکوینش ابتدا از جرمی است که به او امکان تولد داده است، و تعلق به آن جرم است: نسل سالهای سی، نسل خسته. اما نسل بی جرم، نسل بایری است، نسل نیست. گروه آدمهای همسن و سالی است که سرگردانند. مثل شاعران همسن و سال نیما که بین نسل شاعران مشروطیت و نسل ماقبل ما سرگردان بودند، و نیماتنها بود، و حمیدی میراث خوار، و ملك الشعراء قصیده پرداز. اینست که در مورد آنها هیچوقت به مفهوم نسل نرسیده ایم. چرا که نسل مولد است. نسل، بخشنده است. این چنین نسلی بی جرم نیست ولی بی شجره هست. که از پدر بزرگ به آخرین پسر بچه می رسد، نیست. بلکه برعکس، يك فاصله زمانی است که هر يك از شاخه های شجره را به شاخه همسطحی از شجره های دیگر پیوند می دهد و افقی پهن شان می کند. و اینکار، کار همان نطفه‌ی زاینده ایست که گفتم از ثقل يك جرم بلند می شود.

و تو همینطور که نسل شاعران را تشخیص می دهی، خیلی راحت می توانی «نسل شعرها» را هم ببینی، در پیش شاعرانی که بی نسل اند. و یا وقتی که شاعری تعلق کامل به نسل خود ندارد. و یا ممکن است تعلق کامل هم داشته باشد ولی در دوره ای از شعر او، شعری از نسل های کهن و یا شعری از نسل های فردا، در او تناسل می کند. نسل شعرها، مثل وسعت نسل آدم ها است، مفهوم در تناسل شعر است. مثل سایه‌ی «سراب» که در آن شعر حافظ در تناسل است و مثل امید «زمستان» و دوسه کتاب بعد از آن و یا آینده «آخرین نبرد» که قطعات شعر نیما در آن نسل می سازند. ولی نه سایه در نسل حافظ است و نه آینده در نسل نیما.

بنابراین بعضی از شاعرانند که متعلق به نسل شاعران نیستند ولی اگر به نوعی وجود داشته باشند متعلق به «نسل شعرها» می توانند باشند مثال که باز بزنم، از نزدیک ترها، مثلاً مهرداد اوستا همسن و سال تو است، ولی شاعر نسل تو نیست، اصلاً در نسل شاعران نمی نشیند، ولی متعلق

به نسل شعر، نسل قطعات شعر، هست. چونکه هنوز در او شعرهایی از خاقانی و منوچهری تناسل می کنند، نسل شجره ای که بر تنه ای درخت ایستاده و ساکن است و بایر است. نسل قطعات شعر، نسل شجره ای است که اگر بالارونده باشد زاینده است، و در صورتی زاینده و مولد و بخشنده است که نسل شعرهای فردا در او تناسل کند و یا جرم برای نسل شعر فردا بسازد. یعنی بر تنه ایستاده درجائی از درخت. به جای اینکه از ریشه تغذیه کند رو به سمت هوا دارد، از نور می گیرد، و هی هوا را پرمی کند. اینطور می شود فکر کرد. و با این توضیح هایی که دادم، الان به نظر می رسد که شاعر خوب چنان شاعری است که در عین آنکه به نسل خود تعلق دارد (نسل شاعران)، نسل شعر نیز تعلق به او داشته باشد، شعری نسل ساز. من چنین ام، من و تو هم نسل هستیم، هر دو شاعران نسل سالهای ۳۰ هستیم، من کاری فعلاً به شعر تو ندارم. ولی می خواهم بگویم که شعر من در نسل های بعد از من تناسل می کند و در نسل های بعدتر «نسل شعر» می سازد.

غرضم اینست که نسل شاعران، و نسل شعر، هر دو بر آن جرم زاینده، بر آن ثقل مولد ایستاده اند، که اولی در تاریخ و دومی در توسنگینی می کنند، و آنوقت تو تاریخ می شوی.

و اینکه گفתי در آن روزگار بر این هم نسل بودنمان زیاد تکیه می کردم درست همین بود و با برداشت هایی از اینگونه تکیه می کردم، با مفاهیمی که اینگونه از کلمه می دهم، چون تو از همان هفده سال پیش می دانی که من در مصرف کلمه چقدر سخت گیرم. و طبعاً در شمول آدم ها به آن. این طبیعی است، ما باید وقتی کلمه ای را مصرف می کنیم به همه چیز آن فکر کنیم، از هیئت مادی آن گرفته تا زندگی آن در فرهنگ ها، به فکرهایی که در حاشیه ی آن به ذهن ما می رسد فکر کنیم. من هنوز می توانم يك ساعت دیگر روی همین کلمه «هم نسل» وقت تو را بگیرم، تا تو از سئوالهای دیگر بازمانی. تکیه من از آن رو است که می بینی از چهل شاعری که در آن ایام نسل ما را می ساختند سه تا چهارتا بیشتر نماندند، که تازه منظورم از دوتای آنها فروغ و رحمانی است. بعضی ها حتی

به همان مرحله‌ی ظهور نگاتیو در تاریک‌خانه‌ی نسل نرسیدند و رفتند .
 نام‌های آن زمان که یادت هست؟ صادق کاتوزیان، فریدون کار، شهاب،
 صفی، اسلام کاظمیه، و شاعرهایی از این ردیف که در مجلات شعر می‌گفتند
 و در دکه‌ها عرق می‌خوردند، و حالا کجارتند، یکی محضردار شد، یکی
 کاسبکار شد، یکی بچه‌دار شد و همینطور ... بنابراین خواهش می‌کنم
 در صحبت از نسل بهمان اندازه ممسک باش که حس آلودگی نکنم.

س- اما بعد. این سوالی بود که می‌خواستم مطرح کنم،
 در مورد خودت، یعنی تاریخ شعر رویا. از «برجاده‌های تهی»
 که از همان اول من مدافع آن بودم در برابر هجوم مخالفین
 تو که غرایت‌های تصویری ترا درک نمی‌کردند؟ باری، تو
 «برجاده‌های تهی» را گفתי و بعد... با آنکه اتودهایی در آخر
 کتاب، به عنوان پاساژی یا گذرگاهی برای عبور به دنیا‌های
 بعدی شعرت گذاشته بودی، اما کسی باور نمی‌کرد که ناگهان
 جوش و خروش «برجاده‌های تهی» چنان فرو بنشیند و دریائی‌ها،
 آنهم دریا‌های آرائی که هر اس‌توفان و طغیان کمتر با آنها بود
 و غرق شدن. تنها انگار آب مطرح بود، بهر حال، فاصله
 «برجاده‌های تهی» و دریائی‌ها را چگونه طی کردی، و بعد
 دلتنگی‌ها؟

- سوال بسیار هوشیارانه‌ایست، کسی که این سوال را می‌کند،
 معنی‌اش اینست که سایه به سایه مرا تعقیب کرده است. همینطور هم هست،
 وقتی تو از اخلاق هفده سال پیش من خبر می‌دهی. من باید به دو خط
 موازی فکر کنم که درجائی بهم رسیده و درجائی از هم جدا شده‌اند، و
 همچنان می‌روند. آنها که صحبت‌های من و تو را حالا می‌خوانند
 نمی‌دانند که آن روزها عزیمت ما را کی می‌برد، و کی عزیمت ما را
 می‌برد؟ تو از هجوم می‌گوئی و من دیوانه می‌شوم، دیوانه هیجانی که
 مرا عارف می‌کرد، و امروز کفاره رازی را می‌کشم که در همه‌ی آن

هجوم شناختم؛ و آنها که برای فردایشان امروز کفاره‌ی راز ذخیره می‌کنند فردا برعکس از هجوم رازی کفاره می‌کشند که نشناختند. ما فرصت نگاه کردن داشتیم. و نگاه که می‌کردیم حیرت می‌کردیم، فرصت برای حیرت داشتیم، فن حیرت کردن را می‌شناختیم. من هنوز دارم می‌آموزم که چگونه حیرت کنم، و تو از جوش و خروش‌هایی می‌پرسی که بعد از «برجاده‌های تهی» کسی باور نمی‌کرد که فرو بنشیند، و آنها ناگهان نمی‌دانم امروز هم اگر خواننده‌های تو، خواننده‌های این مصاحبه، «برجاده‌های تهی» را و بعد «دریائی‌ها» را بخوانند رسوبی را که تو در جوش و خروش من می‌بینی ببینند. من خود نمی‌توانم این رسوب را ببینم. لا اقل در طلیعه دریا. فکر می‌کنم که فقط باید جای نگاه عوض شود، درست است که برای من فقط آب بود و عقده‌های آب. اما من تا از نمک به آب رسیدم هفتادبار مادرم از عمق آب صدا می‌کرد و مثل گاو ماغ کشیدم هفتادبار. و مادرم مرا نپذیرفت وقتی که دیده بود خلجانم را برجاده جا گذاشته بودم. پس جاده را تهی از خلجان کردم و بر آب زدم تعادلم اما جایی بی‌من مانده بودم و فاجعه غرق، غرق‌ی غم‌آور مرا می‌خواند، باز گشتم و تمام جاده را، دالان حرکت و هیجان کردم و با خود به دریا بردم، آنگاه، و مادرم مرا به رازهای تولد دعوت کرد.

می‌بخشی از اینکه کنائی حرف می‌زنم، برای اینکه هم سوال تو زبان کنایت دارد، و هم آرامشی را که در فرونشستن دیده‌ای بگویم که چه بعد وحشتی دارد. و فاصله‌ای که برجاده‌های تهی و شعرهای دریائی را بدانگونه پر کرد در حقیقت دامی بود یا دامانی بود که تربیت وحشت را از وحشی می‌گیرد. و تلاطم وقتی که تلاطم حیرت باشد، زبان تو چنان بند می‌آید که خیال می‌کنند خاموشی. و در حقیقت خاموشی تو است که متلاطم است، و تلاطم تو است که خاموش است. به عرفان رسیده‌ای؟ آب تو را عارف می‌کند.

و آب کز دیار هرگز
راهی دراز آمده بود

درفکر بود

میخواست تا برای نسیم و مرغ
از نقره زندگی بشود
و از گیاه باد.

مرغ و نسیم زندگی نقره و گیاه
بگرفت و باز با آب
تا دیار هرگز ره یافت
باد است یا که زندگی باد است
در زیر آب ماهی هوشیار
از ماهی جوان دگر پرسید.

می گویند این بهترین شعر کتاب دریائی‌ها است، شاید از بهترین
شعرهای کتاب باشد. ولی این واقعیتی است که هر بار که می‌خوانمش
انگار از فیلتر می‌گذرم. می‌گوئی نه، یکبار بخوان و تو که شاعری در
چرخ دایره‌های آب و در گردش دایره‌وار فرم می‌افتی، و می‌افتی. من از
تمام شعرهای دریائی افتادن آموختم، افتادن از پائین به بالا.

مصاحبه کننده : منوچهر آتشی

زمان انتشار : مهرماه ۵۱

جای انتشار : مجله تماشا شماره ۸۲

روی خط ادامه

اشاره :

مصاحبه چندشماره‌ای ما با دکتر یدالله رویائی شاعر خوب و فهیم معاصر که احاطه‌ی وسیعی بر ادبیات کهن ایران و ملل دیگر دارد از هفته‌ی گذشته آغاز شد و توجه محافل ادبی و شعری را برانگیخت. خاصه اینکه «رویائی» این حرفها را برای اولین بار در روشنفکر طرح می‌کرد.

هفته‌ی گذشته * صحبت نویسنده‌ی ما مسعود بهنود که خود دستی در شعر معاصر دارد بایده‌الله رویائی درباره‌ی شعرای قدیم دور می‌زد و کهنه‌سرایانی که به شعر کلاسیک «ورمی‌روند». در این شماره دنباله همان صحبت‌ها به اضافه حرفهائی درباره‌ی نیمایوشیج و شعر معاصر ایران گرفته می‌شود.

و اما درباره‌ی رویائی بدانید:
رویائی سال ۱۳۱۱ در دامغان در يك خانواده پر جمعیت

بدنیا آمد. بعداً تعداد خواهرها و برادرهایش به ۹ رسید. تا کلاس سوم دبیرستان را توی دامغان خواند و بنابراین کودکی اش در حاشیه کویر گذشت، با وسعت نظری که کویر به آدم می دهد.

پدرش مقاطعه کار بود و مادرش شاهزاده خانمی بود که شاعر از او بسیار دارد. رویائی در سال ۲۸ به تهران آمد و به دانشسرای مقدماتی رفت و سه چهار سال، شبانه روزی درس خواند و به دامغان برگشت و آنجا اول معلم شد و بعداً رئیس اداره اوقاف و بعد هم با موقوفه خوارها کلمی جنگید و پس از چندی باز به تهران آمد، دانشکده حقوق را در رشته قضائی تمام کرد و در حقوق سیاسی دکترای گرفت.

او شعر را به صورت جدی از سالهای ۳۲ شروع کرد. در سال ۴۰ «برجاده های تهی» در سال ۴۴ «دریائی ها» را چاپ کرد. الان او در اداره هواشناسی کار می کند. ازدواج نکرده خیالش راهم ندارد.

* متاسفانه قسمت اول این مصاحبه بدست نیامد

بهنود - حالا می رسیم باصالتی که معتقدیم در شعر کهن ما بود و شعر حضرات کهنه سرائی مثل حمیدی و مسرور و پارسا از آن بی بهره اند و می خواهیم بفهمیم که این اصالت تا کی آمد و تا کجا آمد و کجا و کی از میان رفت.

دویائی - تلاش صادقانه ای که در شعر کهن ما بود در کنار خود مسیر کاذبی هم داشت که البته طبیعی بود و در شعر معاصر هم هست (و معمولاً وقتی که می خواهند شعر معاصر را دست بیاندازند، آنها را می گیرند). در بین چند هزار اسمی که در تاریخ ادب ما وجود دارد فقط چندتن بودند مثل حافظ و صائب و فردوسی و نظامی و مولوی و چندتای انگشت شمار دیگر که نامشان ماند. اینها چشم انداز شعر کهن ما را نشان می دهند.

این اصالت در شعر ایران تازمان قاجاریه بزحمت ادامه یافت. در
اواخر این دوره هم ملك الشعرای بهار خیلی زیبا و شکیل شعر می گوید
ولی چیزی با اسم شعر و جوهر شعری در شعر او مطلقاً وجود ندارد. و
همینطور ایرج در نوع کاری که ارائه داد یعنی بکار گرفتن واژه های
عامیانه سخت موفق بود...

س- از یاد نبریم پروین اعتصامی را که شروع کننده
بود که شاید بخود او ختم شد.

- بله، پروین... او با رقت زنانه اش شعرهای خوبی گفته و...

س- در مورد ایرج مهرزا اتفاق نظر داشتیم، ولی در مورد
پروین من معتقدم برخلاف آنچه شما گفتید چیزی که اصلاً
در او وجود ندارد رقت زنانه است. او اصلاً در شعرهایش زن
نیست، آنطور که فروغ بود.

وقتی درباره رقت زنانه در شعر صحبت می شود آدم
بی اختیار یاد فروغ می افتد.

خب، این اصلاً در پروین نبود و بلکه آنچه در او بارز
است «ایماژ» سازی است که در این زمینه تبجری خاص دارد.

- نه، مثلاً وقتی می گوید:

کودکی کوزه ای شکست و گریست

که مرا پای خانه رفتن نیست

این احساس خیلی زنانه است یا وقتی از سوزن نخ کردن حرف
می زند... اینها مصالحی است که در دست يك زن می تواند باشد و بس.

س- خب، این طبیعی است، چون زن بوده. ولی رقت
زنانه چیز دیگری است.

- آره، آره، رقت زنانه اتفاقاً در طرز نزدیک شدن پروین به واقعیات

زنان

زندگی و طبیعت دور و برش هم وجود دارد که بکلی پیدا است که يك مرد اینگونه به اشیاء نزدیک نمی شود ولی در این مورد حرفتان را قبول دارم که در او غریزه زنانگی بوده منتهی آن غریزه و بعبارتی جنسیت زنانه (سکس) البته در شعرش ارائه نشده بعلمت اینکه زمان پروین زمان ما نبود.

شاید او نمی توانسته زبانش را رو کند. ناچار متوسل به ایماژسازی شده و رفته توی قلمرو پند و اندرز و آنها را هم خیلی خوب بیان کرده.

س- شاید دلیل اینکه اصالت شعر کهن ما ادامه پیدا نکرد و شکل نیافت این بود که هیچکدام از اینها که بهشان اشاره کردیم به عنوان ورروندگان به شعر کهن يك شکل منطقی برای زبانهایشان انتخاب نکردند. مثلاً ملك الشعرای بهار می خواست هم حماسه بسازد هم غزل بگوید، هم بقیه انواع شعر... حافظ هیچوقت حماسه نساخت. فردوسی غزل نگفت و همینطور صائب اهل قصیده گوئی نبود. ولی بهار و دیگران همه کار می کردند و طبیعتاً در هیچکدام موفق نبودند ولی در این بین ارج بگذاریم به مرد بزرگی چون دهخدا که با همان کارهای کمش اصالتی داشت.

- بله، بله، دهخدا چندتا شعر خوب دارد.

در مورد بهار و سایرین حرف شما را قبول دارم. بله، آنها در هیچ قلمروی چهره نشان ندادند و همه چیز را آزمایش کردند و بهمین جهت در میان کهنه سراهای معاصر شاعر بمعنای واقعی کلمه پیدا نمی شود.

س- حالاً می رسیم باین مسئله که شما معتقدید شاعر معاصر باید تاچه حد در متون گذشته غور کند و تاچه حد در آن غرق شود چون چهره هائی داریم که عربی دانسته نشان و زیاد وارد بودنشان در متون کهن کار دستشان داده اگرچه زبان و تخیل قوی دارند (مثل مهدی اخوان ثالث).

شاعر امروز چه ضرورتی دارد که دیوان اثیرالدین اخیسکتی را از حفظ داشته باشد یا دیوان فلان شاعر را که فقط برای صله

شعر می ساخته است قره قره کند؟

- بله، این بستگی دارد به قوامی که شاعر معاصر باید داشته باشد و سواد و معلومات او.

اگر کسی خودش آزادی انتخاب فورم داشته باشد وقتی نسبت بادییات کهن شیفتگی پیدا کند - که باید پیدا کند - چون اتکا به خودش دارد تحت تأثیر گذشتگان واقع نمی شود.

من نمی گویم متون کهن را نخوانند. بلکه برعکس بخوانند، خواندندش بهتر از نخواندندش است ولی اینهم واضح است که دلیل ندارد شاعر معاصر حتماً دیوانهای متعدد خوانده باشد. شاعر امروز می تواند بهمین ادبیات معاصر ایران که در حدود چهل سال سابقه دارد تکیه کند.

اخوان ثالث که مثال زدید واقعاً در متون کهن وارد است. شعرهای اول او با کهنه سرایی شروع شد و بعد تأثیراتی از نیما گرفت و فرم کارش عوض شد. ولی هنوز زبانش و تخیلاتش شعر کهن ما را به خاطر می آورد اگرچه در قالبهای مدرن است.

س- می دانید، عده ای معتقدند تنها تفاوت شعر معاصر با شعر کهن در اینست که قالب آن تغییر کرده. مصرع ها، کوتاه و بلند شده در این مورد چه توضیحی می دهید؟

- واقعاً اینطور نیست. «شعر نو» به خاطر خصوصیت های خاص خود عنوان شعر نو به خود گرفته. اگر فرقش فقط در کوتاه و بلند کردن بود که دیگر حرفی نداشتیم. مثل بعضی از رفقا که اینطور تصور می کنند و کهنه سرایی را ول می کنند و چون حقانیت شعر معاصر ایران ثابت شده به این طرف رو می آورند.

س- مثل معینی کرمانشاهی و مهدی سهیلی؟

- بله، آنها شعر نو ساختند و چیز مضحکی شد. این جماعت که از

سردمداران حمله به نوپردازان هستند از مضامینی در شعر معاصر ایراد می گیرند که اگر سواد داشتند می دانستند که در شعر قدیم ایران فراوان بوده است. مثلاً توجه کنید که مولوی می گوید: «دم سخت گرم دارد که به جادویی و افسون بزند گره بر آتش و ببندد او هوا را». گره زدن بر آتش و بستن هوا، تعبیر بکر و بسیار جالبی است که اگر شعرای معاصر آنرا بیاورند همین کهنه سازان خواهند گفت که این چرت و پرت ها چیست. از اینجا معلوم می شود که این جماعت بی خودی یقه می درانند چرا که خودشان هم نمی فهمند و ادبیات کلاسیک را نشکافته اند.

غنائی که در شعر کهن ماهست حقیقتاً نشناخته باقی مانده و همین افراد نیز از آن بی خبرند. من قصد دارم کاری را شروع کنم و نشانه های سمبولیسم و سوررالیسم را در شعر کهن فارسی نشان دهم که جای پای بسیار داریم منتها مکتب تراشی نکرده ایم یا بدبختانه محقق و منتقد باشعوری نداشته ایم که وقتی در دیوان اینها سیر می کنند به جای کشف آه و واویلاهای ادبی و دست افشانی برای شور و جذبه های مضحك، تکنیک و استیل را کشف کنند.

م
ن
ب
ر

س- تصور می کنم همین جا بهتر است درباره نیماصحبت کنیم که ابر مردی است در شعر ایران ولی افسوس که در مورد او غلو شده است. بعضی او را اصلاً شاعر نمی دانند کد این حرف پیدا است چقدر احمقانه است و بعضی در شاعری او غلو می کنند در صورتی که معتقدم بدون اینکه تعصبی نشان داده باشیم باید بگوئیم بعضی از شعرهای بعضی از شعرای معاصر از بعضی از شعرهای نیماصحبت بهتر است. و دیگر مسئله عروض خاصی است که نیماصحبت به آن معتقد است. در این مورد هم زیاد غلو شده است چرا که این عروض جدا از عروض کلاسیک فارسی نیست...

- بله، اگر کار نیماصحبت را فقط مختص به ارائه وزن بدانیم، که البته کار مهمی نیست، بسیاری کارهای او را لوٹ کرده ایم عمده ی کار نیماصحبت در اینست که تمام وجوه فارق شعر کهن از شعر امروز، در شعرش به شدت

دیده می‌شود. بعضی چون کار نیما را فقط در وزن شکنی می‌دانند دیگر بررسی‌ای در شعرهای او نمی‌کنند و می‌گویند او آدم ویرانگری بوده است و ویرانگری آنقدر امتیاز ندارد که درباره آن غلو بشود.

اگر فقط هنر نیما در این بود درست، ولی موضوع اینست که تنه‌ها کار او این نیست. در «ماخ‌اولا» نیما دید و فورم عجیبی ارائه می‌کند.

می‌- این درست، ولی از نظر شما کدام کار نیما چشم گیرتر و مؤثرتر است؟

- در شعر نیما به این موضوع می‌رسیم که او چقدر زیبا توانسته فورم را کشف کند، کمپوزیسیون و ترکیب، اصل «خلق» اثر است. نه تنه‌ها در شعر بلکه در تمام هنرها.

اگر در کارها و حرفه‌های نیما مطالعه بشود مشاهده می‌شود که او چقدر نسبت به این عوامل هوشیار بوده.

بعضی می‌گویند کار نیما در وزن شکنی است و خوب این از آدم پر جرأتی برمی‌آید. این بجای. ولی اگر نیما این کار را نمی‌کرد حتماً کس دیگری می‌کرد. من اتفاقاً از نقطه نظر وزن شکنی امتیازی برای نیما قائل نمی‌شوم. بله، این کار را کس دیگری هم ممکن بود بکند. چونکه زمینه‌اش هم آماده شده بود.

می‌- صحبت درباره این بود که اگر نیما وزن شکنی نمی‌کرد شاید کس دیگری این کار را می‌کرد. بله، مثلاً هوشنگ ایرانی که تقریباً همزمان با نیما شروع کرد، چه بسا که اگر نیما شروع کننده نبود او می‌توانست باشد.

بله، ولی همزمان شروع نکردند، ایرانی خیلی بعد از نیما و کاری غیر نیمائی کرد، حالا اون نه یکی دیگه... بالاخره این کار را می‌کردند. از این درخشش‌ها تو زمان معاصر باز هم داریم. حتی من در این مورد از آدمی با اسم «تندرکیا» حرف می‌زنم. البته اهمیت بسیار

برای او قائل نیستم ولی خواهی نخواهی او در تاریخ ادبیات وجود دارد. اگرچه آدم وقتی درباره او حرف می‌زند جدی نمی‌گیرند ولی من وقتی «شاهین»‌های او را می‌خواندم دیدم این آدم حرفی دارد ولی هنر ندارد، اسانس هنر در کار او نیست. خصوصاً اینکه بدعت نیما محتاج دانش عمیق در عروض قدیم فارسی و شعر کهن بود که با آن، جرأت قاطعی می‌شد.

س- اما این خنده‌دار است. به خاطر تان می‌آورم صفحات خالی‌ای را که در آخر کتابش گذاشته بود و نوشته بود برای شعرهایی که نگفته‌ام!

- خب، بله خنده‌دار هم هست ولی وقتی می‌گویند:

هوا انگولگی منم هوایی
کلاغه می‌پرد قارقار قارقار

این يك چیزی تویش هست. منتهی هنر شاعری ندارد و هنر نیما در همین بود که باهوش فراوان حرف را پیدا کرد و فورم را هم که یافته بود، پس چیزی باقی نماند و از او شاعری، ساخت درخور.

س- خب، حالا بنا به تصور شما آنچه موجب می‌شود شعر امروز با شعر کهن ایران تفاوتی اینچنین داشته باشد چیست؟

- چند چیز - از جمله: زبان، فورم، وزن، تصویر...

در جواب آنها که معتقدند تغییر شعر ایران فقط در کوتاه و بلند شدن مصرعها است باید بگویم مصرع، فورم ارائه نمی‌دهد. تازه اگر هم ارائه بدهد مصرع يك قالب است، قالب خشت‌زنی. حرفها را توی آن می‌ریختند، چطور که شاعرهای صنعتگر اینکار را می‌کردند مثل قاتانی که صنعتگر بود و خیلی قشنگ حرفها را توی قالب می‌ریخت.

نیما وقتی این‌متر را شکست فهمید که بيك فورم کلی، بيك دید احتیاج دارد و آنها در کارهایش عمل کرد چون بدون آن فورم کلی بدعتش حس نمی‌شد. و در جای خود وقتی از فورم که گفتیم یکی از وجوه فارق

شعر امروز از قدیم است صحبت می‌کنیم بآن خواهیم پرداخت. و اما وزن، وزن، ظاهر قضیه است. وقتی شعر امروز را می‌بینید که مصرع‌هایش کوتاه و بلند شده می‌فهمند که این «شعر نو» است غافل از اینکه این وجه ظاهری آن است.

وزن نیمایی ارتباطی تمام با عروض کهن ایران دارد که موجب می‌شود نشود اینرا جدا از آن دانست.

شاعر کهن اگر مصرعش را با چهار «فعولن» می‌ساخت شاعر امروز يك مصرع را با دو «فعولن» و یکی را با سه تا می‌سازد و یکی را با چهار تا یا بیشتر که بهر حال یا کوتاه‌تر از متر عروض یا طویل‌تر از آن می‌شود که اگر توصیه‌های بخصوص در مورد پایان‌بندی مصرع‌ها رعایت نشود خطر بحر طویل شدن را پیش می‌کشد و این فقط در بحوری ممکن است که از اجزاء مساوی تشکیل می‌شود مثل بحوری که از تکرار «فاعلاتن» و «فعلاتن» و «مفاعیلن» و... وجود دارد.

ولی بحرهای که از رکنهای مساوی درست نمی‌شوند مثل بحر مضارع که با «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» درست شده کوتاه می‌شوند ولی بلند نمی‌شوند و اگر بشوند هم مبنای عروضی ندارد، درست است؟

س - کاملاً... و مثالی برای این مورد اخیر بزنید.

- خیلی کم پیش آمده که این بحور را بلند کنند مثلاً این توی کار فروغ بود و پیشتر یکبار هم توی يك شعر شاملو دیدم. اتفاقاً یکی از کارهای قشنگ فروغ طویل‌تر کردن اینگونه بحور از اندازه عروضیشان است، که در کارهایش زیاد است مثلاً این شعر:

«وباد، باد که گوئی

در عمق گودترین لحظه‌های تیره‌ی هم‌خوا بگی نفس می‌زد».

در ضمن بحر دیگری هم هست که با «مفاعیلن فعلاتن، مفاعیلن فعلات» بناشده، نیما آنرا کوتاه کرده لیکن بلند نکرده.

س - این مسئله چون خیلی تکنیکال و دقیق است من

توصیه می‌کنم بهمین جا ختمش کنیم.

- بله، بعلاوه باید این چیزها را دقیق خواند، منظورم اشاره به این وجه تمایز ظاهری بود که در وهله اول بین شعر امروز و دیروز می‌بینیم و گرنه توضیح وزن و بیان در حد این گفتگوها و مجال‌ها نیست، و برای مطالعه آنهایی که دنبال آموختن وزن می‌روند عروض، نوشته خانلری خوب است که به شیوه نوتر و بی‌پیچیدگی‌تری نوشته شده است و برای ارائه اش مدل شعر فرنگی را به کار گرفته است که بهر حال از مدل «المعجمی» بهتر است.

نیما با وجود اینکه آدم وزن‌شناسی بود و اینرا من در حشرونشرهایی که با او داشتم بیشتر دریافتم، به اینکار که خانلری کرد اقدام نکرد و دانش‌های خودش را در این زمینه رونریخت و پیش خود نگاه داشت و الان اگر کسی قرار باشد شیوه و کار او را زیر و رو کند و به آگاهیهای او دست یابد نمی‌داند چه بکند و گیج می‌شود و هنوز برای تبصر بر وزن و حتی شناخت وزن نیمائی...

س- شما خودتان به وزن تا چه حد اهمیت می‌دهید یعنی به وجودش در شعر نو؟

- به اندازه اهمیتی که در حد مصالح کار برای شعر لازم است.

س- یعنی مصالح کار را جزو اساس کار نمی‌دانید؟

- وقتی قرار باشد یکی از مصالح وزن باشد، همیشه می‌توان از یکی از مصالح صرف‌نظر کرد.

س- کلمه چطور؟

- اتفاقاً از مصالح اساسی است و خیلی هم اساسی.

س- از این حرفها که بگذریم می‌رسیم به زبان که گفتید

یکی دیگر از وجوه تمایز شعر امروز است و از زمان نیمه زبان
مستقلی شد با همان کلمات ولی مستقل...

بله، زبان نیمه بسیار قوی بود. پیوند واژه‌هایی که در شعر معاصر
سیر می‌کند بیشتر از اینهاست که تاکنون آمده است. فرق شعر کهن با
شعر امروز را وقتی جستجو می‌کنیم می‌رسیم به اینکه اولاً يك سری
کلمات است که متعلق به زندگی امروز است و در گذشته وجود نداشته
است، لاجرم در شعرش هم نیامده است مثلاً وقتی فروغ می‌گوید:
«وای ترنم دلگیر چرخ خیاطی».

چرخ خیاطی در قدیم نبوده. خب، پیدا است در شعر قدیم هم نیامده
یا مثلاً وقتی در یکی از شعرهای «دریائی» آمده است:
دریای دور اطراف
دریای باج و گمرک
دریای ازدحام بنادر

«گمرک» واژه جدیدی است که در گذشته نبوده است و طبعاً در
شعر هم خودی نشان نداده است.
زبان شعری امروز بهمین واسطه‌ها و واسطه‌های دیگر از زبان
شعری قدیم ما جدا می‌شود.

واژه‌هایی نیز هستند که در قدیم وجود داشتند ولی به آنها پاسپورت
ورود به قلمرو شعر نمی‌دادند، شاید در آنها نجابت شاعرانه نمی‌دیدند.
ولی شاعر امروز این کلمه‌ها را با تمام غرابتش می‌گیرد و هنرش در اینست
که آنها را در جایی از مصرع مصرف می‌کند که غرابتش چشم گیر نباشد و باز
واژه‌هایی در شعر امروز هست که متعلق به زبان عام است. شعرای کهن
با این زبان کار نکردند لیکن در شعر امروز این زبان یا بشکل فولکلوریک
خود در شعر می‌آید مثل بعضی از شعرهای «شاملو» یا اینکه توی يك متن
فصیح دنبال می‌شود. مثلاً در یکی از شعرهای دریائی آمده است:

آنسوی فکرهای ما را

باجرات گریز بیامیز

در آبهای آزاد
آب مراقبت نشده
آب بطور کلی

«بطور کلی» لفظی است که در زبان محاوره و گاهی در زبان اداری
مصرف می شود. نظیر این کار را بعضی از شاعران معاصر کرده اند.

س- فکر نمی کنید که افراط در این کار هم خیلی از
شعرهای اخیر را مضحك می کند؟

- خب، بخشی نیست. وقتی يك دریچه ای باز می شود، عده ای
بدان رو می کنند ولی همیشه آنکس موفق است که در بکاربردن آن
قدرت خاص نشان می دهد و در سایه آن قدرت است که استعمال تازه ی آن
کلمه در شعر طبیعی جلوه می کند.

خب، از وجوه افتراق صحبت می کردیم، فرق دیگر مسئله ی تصویر-
پردازی و یا خیال پردازی شاعر امروز است که مکانیسمی بکلی متفاوت
از مکانیسم خیال پردازی شاعر دیروز دارد. این تفاوت در چند جهت است،
اول در منطقه رابطه بین دو واقعیت است که شاعر دیروز در دنیای تخیلش
جستجویش می کرد و شاعر امروز در جستجوی آن نیست مثلاً «نرگس
چشم» که در گفتنش شاعر وجه ارتباطی بسته است از بابت مثلاً خماری
هر دو .. حالا اگر شاعر نو بیاید و مثلاً بگوید «مسافت چشم» یا اصلاً
ارتباطی منطقی بین این دو واقعیت (مسافت و چشم) ندیده است و یا
ارتباطی تازه دیده است که شخصی است و در جهان منطق و منطق مردم
وجود ندارد.

بعد اینکه شاعر دیروز عادتش غالباً این بود که همیشه دو کلمه را
بعنوان نماینده دو واقعیت کنار هم می گذاشت و از طریق وجه شبه ازش
استفاده می کرد که همیشه صورت مضاف و مضاف الیه می گرفت، مثل
همین مثالهایی که حالا گفتم، و از این عادت خودش کمتر بیرون می آمد،
که شعر معاصر ده پانزده سال پیش هم خیلی اسیر این مکانیسم بود. اما

شاعر امروز جهان خیالش را سعی دارد پر از حرکت کند و بجای اینک که دو واقعیت را کنار هم بنشانند از هردو حرف می‌زند، هردو را به حرکت می‌آورد.

س- مثال بزنید.

- ببینید مثلاً خود شما همان نرگس چشم را دیگر نمی‌گوئید. یعنی غیر ممکن است، و مثلاً نمی‌گوئید آبشار گیسو، مضحك است، نیست؟ ولی می‌گوئید گیسوی تو جاری است، و یا مثلاً در چشم تو نرگس‌ها به خواب رفته‌اند.

بنابر این تصویرسازی شاعر امروز با شاعر کهن کلی فرق دارد، و منظورم هنوز جواب آن حرف شما است که مردم عادت ندارند کنه شعر امروز را بشکافند و خیال می‌کنند تنها تحول این است که تساوی طولی مصراعها بهم خورده است که دنیای تازه‌ای را در قلمرو خود دارد. من این خیال را بمعنای همان ایماژ یا تصویر می‌گیرم، یعنی فکر نکنید وقتی از خیال حرف می‌زنم چیز دیگری غیر از تصویر است، اتفاقاً شاعران کهن هم خیال را بهمین معنا می‌گرفته‌اند و نه آن فعالیت ناملموس و گریزپا و بی‌نقش و کش‌دار یعنی وقتی از خیال حرف می‌زده است غرضش نقش و صورت و تصویر بوده است، مثلاً:

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم
و یا:

خیال روی تو گر بگذرد بگلشن چشم

و از این نمونه‌ها زیاد است، و لذا می‌بینیم که همین تازگی در دیدن و تازگی در خیال کردن و بیان مکانیسم ذهنی به شعر امروز سایه‌ای از ابهام داده است و مردم گاهی بجای کشف خصوصیات شعر امروز از همان اول ابهام را بعنوان خصیصه برجسته‌اش قبول می‌کنند و از سر بقیه می‌گذرند.

اما مسئله‌ای که خیلی مهم‌تر و اساسی‌تر است مسئله فرم است که

زندگی و حیات شعر امروز را از شعر گذشته جدا و متمایز می‌کند.

س - ببینید آقای رویائی می‌خواستم پیش از اینکه به بیان
فرم و فرم شعر امروز اشاره کنید ببینم در قلمرو همین تصویر و
خیال که گفتید و زبان شعر که پیش تر اشاره کردید چه چهره‌هائی
در زمان حاضر و باچه خصوصیات می‌بینید؟

- یعنی مثلاً می‌فرمائید که شاعران امروز را از جهت انواع خیال -
پردازیشان و خصوصیت‌های زبانی‌شان بررسی کنیم؟

س - بله، برای اینکه می‌فهمیم چند نوع کار مثلاً در زمینه
تصویرپردازی مدرن در شعر معاصر داریم و یا مثلاً چند جور
زبان و در کدام يك از شاعرانمان می‌شود تشخیص داد.

- من از آدم خاصی حرف نخواهم زد مگر اینکه شما سئوالی
درباره‌اش بکنید. من حرف‌هایم را کلی می‌زنم و می‌روم و در خلال
آن اگر درباره‌ی این و آن سئوالی کردید البته جوابی خواهم داد
و گرنه با این گفتگو نمی‌شود حق کسی را ادا کرد یا يك اظهار نظر جامع
کرد، نه من حاضرالذهن هستم و نه اینکار درست است. بنابراین درباره
آدم‌ها در صورتی حرفی بمیان می‌آید که شما سئوالی بکنید.

س - بسیار خوب همین کار را می‌کنیم، شما دنباله
حرف‌های خودتان را بگیرید و بروید.

- درباره شعر سالهای اخیر و شعرائی که اکنون وجود دارند
باید از ۱۵-۲۰ سال پیش شروع کنیم. چرا که شعر معاصر ایران در
مرحله‌ی کمال خود باریشه و اصلش فرق می‌کند. شعر امروز حرکتی است
که ادامه‌ی کار و تکنیک نیما است، «نیما»ئی با ذوق‌های خاص‌اش، بخصوص

در زمینه‌ی زبان مثل بکار بردن صفت بجای اسم مانند: روشن سحر، که «روشن» صفت است ولی بجای اسم به کار برده شده.

س - یا مثل نیلوفری دود...

- بله، و مشخصات دیگری که در کارهای نیما هست مثل چسباندن ضمائر ملکی به دنباله‌ی اسم مانند «اسبم سرخ» که مقصود «اسب سرخم» است. البته جای پای بعضی از این تروک‌های زبانی در گذشته هم هست منتها نیما گسترش داده است. مثلاً صفت «زرد» که در این سطر بجای اسم بکار گرفته شده است مثل: «زردها بیخود قرمز نشدند.»

و این سابقه داشته است. مسعود سعد سلمان وقتی شب زندان را توصیف می‌کند می‌گوید:

«سیاهی سیاه و درازی دراز
که او را امید سحرگه نبود»
و نمونه‌های بسیار دیگر که در آن نیما واژه‌ها را از سمت‌های دستوریشان خلع می‌کند و در کارگاه زبانی خودش سمت و نقش خاصی به آنها می‌دهد.

از طرفی نیما به ادبیات گسترش داد، واژه‌های محلی و اسمهای محل واژه‌های عامیانه را وارد شعر کرد که مجموعه این ابداعات زبانی و تکنیکی و ایهام و رنگ خاص شعر او، شاعران بعد از او را به تأثیر می‌کشاند از گروه تأثیرگیرندگان می‌توان از شاملو، شیبانی، آبنده و کسرائی حرف زد.

س - سایه...

- بله، سایه و بعدها یعنی در فاصله سال ۳۰ و ۴۰ مهدی اخوان ثالث در کنار این گروه، در همان سال‌ها که صحبتش هست يك نوع شعر دیگر نیز ادامه و تکوین می‌یافت که چهارپاره سرائی بود.

چهارپاره، سرشار از رمانتیسم بازبانی شسته و رفته و زبانی که توی زندگی امروز و ارائه مظاهر ماشینی و غیر ماشینی آن جای پرواز ندارد درخ نمود

وازنمایندگی‌های مشخصش: توللی، نادرپور، خانلری بودند که نادرپور در این میان درخشندگی بیشتری داشت و کمال این نوع شعر بعدها در کار او رخ نمود بطوری که نسل‌های بعدی در چهارپاره‌سرایي همه از نادرپور متأثر بودند. لیکن در این قلمرو حتماً باید از محمدعلی اسلامی نام‌برد که شروع کارش بسا قدرت و استحکام بود. شعر «گناه» نمونه آنست. توللی خود از تکنیک و مضامین اسلامی استفاده‌های فراوان کرد. گواينکه اسلامی از شعر کناره‌گرفت ولی جای صحبت دارد. به این شعر اسلامی توجه کنید:

همه تنهائی و تنهائی و دوری هیچ‌سو همراهی و مرد رهی نیست
در خرابات گنه‌خانه‌ی حافظ آوخ امروز فروغ گنهی نیست
همین موضوع را توللی گرفته و گفته:

همه تنهائی و تنهائی و تنهائی
همه ناکامی و نادانی و رسوائی...

اصولاً تکنیک کار اسلامی در کار توللی خیلی دخیل است. لیکن چون کار توللی گسترش داده شده این شیوه بنام «توللی» تمام شده و از این شیوه خیلی‌ها متأثر بودند مثل حسن هنرمندی و عده‌ای دیگر...

س - آیا معتقدید زندگی این دونوع شعر (شعر نیمائی و چهارپاره) در کنار هم و جدا از هم ممکن بود و جمع اضداد نبود؟

- نه چندان، یعنی کاری به کار هم نداشتند. چون شاعرانی هستند که در هر دو گروه طبع آزمائی می‌کردند، مثلاً سایه را که در گروه اول اسم بردید می‌توانید در گروه دوم نیز جایش را بخوبی ببینید و نادرپور را که در گروه دوم نام بردیم در همان زمانها و بعد کارهائی کرد که او را در گروه اول نیز می‌توان جای داد.

س - یعنی این دوتا ذو حیاتین بودند؟

- اینطور تصور کنید... به هر حال آمدند و.. و آمدند و آمدند تا سال‌های ۳۰-۴۰ که شاعران جدیدی وارد گود شدند و شعر امروز سرعت بیشتری گرفت بسوی کمال. در این سالها چهره‌های شاملو، سهراب سپهری، آینده‌واخوان (که تازه شروع کرده بود) در گروه اول یعنی گروه نیماییان است. چون کسرائی و سایه در این سالها کوششی نکردند و اگر شروع کننده بودند در مرحله کمال شعر نیمایی چهره‌ای ننمودند چون دیگر شعر در مرحله‌ی کمال داشت از نیمه فاصله می‌گرفت. با آمدن چهره‌های تازه‌ای در آن سالها چون منوچهر آتش، بادیه‌نشین، م. آزاد و نصرت رحمانی...

س- در همین جاست که باید از خود شما هم نام برد، چرا که شما هم در همین دسته و طبقه‌اید...

- بله، در مجموعه «برجاده‌های تهی» اثر نیمه هست و خیلی شدید هم هست. مثلاً قطعه «عابر» را هر وقت می‌خوانم می‌فهمم چقدر به زبان و تکنیک «نیمه» نزدیک است. نیمه پایه بود، نردبان بود برای رساندن همه به حد کمال و می‌بینیم آدم‌هایی که از نیمه شروع کرده‌اند، دیگر وقتی به کمال می‌رسند خودشان می‌شوند یعنی به میراث نیمه چیزی تازه می‌افزایند. مثلاً: شعر فروغ و یا شعر الان سهراب سپهری و یا خود من درست است که باشعر نیمه فاصله‌ای دارد و این فاصله آنقدر است که تأثیر «نیمه» در آن مشهود نیست ولی روی پایه «نیمه» ایستاده است.

در مرحله کمال هر شاعری، گاهی آنقدر فاصله زیاد می‌شود که جدائی بنظر می‌رسد. مثل شاملو که وقتی وزن عروضی را از شعرش می‌گیرد همه چیز شعر او مستقل می‌شود ولی او هم وقتی شعر «وزن دار» می‌گوید سایه‌ی نیمه هنوز رویش هست.

و یا خود من، در مرحله‌ی کمال، فاصله‌ام با نیمه زیاد شد و یک نفس حماسی‌توی کارهایم وزید و تکنیک‌های جدیدی از وزن و زبان در کارهایم آمد که قبلاً نبود حتی در نیمه، ولی این به جهت وجود پله‌هایی است که

نیما درست کرده است. اینطور آدم فاصله‌اش با نیما زیاد می‌شود. مثلاً آینده در مرحله کمال هم از «نیما» جدا نشده.

س- او یکی از کسانی است که نیما را درك کرده.

- بله، یکی اوست و یکی هم شیبانی، و آینده بجهت اینکه بخصوص فرم داخلی کارهای نیما و اساس آن را خیلی بهتر از دیگران درك کرده است هنوز هم باسایه‌ای از نیما که روی اوست یکی از اصیل‌ترین ادامه‌دهندگان نیما است و خود نیما هم در زمان حیاتش به او اعتقاد داشت.

س- صحبت‌م. امید پیش‌آمد باید بگویم که درمورد او مسئله‌ای هست، شعر امید مثل شعر بیشتر شاعرها، تمریدی دارد که زیبا نیست.

- تمرید در اینجا یعنی چی؟

س- ببینید، هر شاعری راه مخصوصی دارد لیکن شاید بیش و کم، همه گهگاه گریزی می‌زنند به حدودی و دوباره برمی‌گردند. مثلاً شاملو دریکی از شبانه‌هایش می‌گوید:

کوچه‌ها باریکن

دکونا

بسته‌س

خونه‌ها تاریکن

طاقا

شیکسته‌س

از صدا افتاده

تارو

کمونچه

مرده می‌برن

کوچه به

کوچه

خب این از روال اصلی کار شاملو فاصله دارد اما یک تمرد دلنشینی است. این توی شعر خیلی‌ها هست ولی تعجب اینکه همین تمرد در «امید» بشکل بدی‌رخ نمود. توجه کنیم به «مرد و مرکب» و شعر جدید او «دستهای خان امیر». هردو، خصوصاً اولی کارهائی است که از اخوان کاملاً بعید است. نمی‌دانم برای چی این کار را کرده. در صورتیکه اگر ماده خام «دستهای خان امیر» را در دست یکی از آنها که اصلاً قبولشان نداریم می‌دادیم چیز بهتری می‌شد.

- و این دوتا که مثال زدید درست است خب واقعاً جای حرف دارد.

اخوان در «مرد و مرکب» آنطور که در توضیح آن می‌گوید خواسته به سراغ طنز برود ولی خب، به سراغ لغو رفته است، خواسته از لغات كمك بگیرد و با آوردن «... گندم» و این قبیل کلمات به شعرش صورت طنز بدهد که نشده.

«دستهای خان امیر» هم که خیلی آبکی است. آدم تعجب می‌کند چرا اینکار را می‌کند آنهم با کارهائی که از او سراغ داریم به این نتیجه می‌رسیم که او آنقدر ناآگاه بود که ندانست چه می‌کند. اگر «امید» نگاهی بیندازد به گذشته خود حتماً در این کار تجدید نظری خواهد داشت.

س- بله، کاملاً درست است. سوابق او تکه‌های درخشان کم ندارد مثل چاووشی، آنگاه پس از تندر، و زمستان، اینها می‌توانند راهنمای او باشند.

- بله، خب کجا بودیم؟

س- درباره حال و هوای نیما حرف می‌زدیم و درباره مرحله کمال شاعرانی که هنوز تحت تأثیر نیما هستند. ولی مثلاً شاملو، در مرحله کمال چه چیزی از نیما باخود دارد؟

- بله، در این هوای نیمائی وقتی می‌رسیم به شاملو که نسل نیمائی

بلافاصله بعد از اوست می بینیم که يك مقدار خصوصیات «غیرنیمائی» در شعرهای بی وزن او هست.

او گام زدن هائی خاص خود هم دارد. مثلاً در شعرهای به نشر، وزن های فولکلوریک که در هر دو موفق است. از اولی شبانه ها و از دومی «دخترای ننه دریا» از نقطه های درخشان شعری اوست که البته بهیچوجه نیما را در آنها نمی بینیم...

س- گفتید «شعر به نشر»، اول بفرمائید مقصودتان چیست؟

- شعرهای بی وزن.

س- یعنی معتقدید که در شعرهای شاملو، شعر بی وزن هم هست؟

- بله، و خیلی هم زیاد. تمام شعرهای «ققنوس درباران»، «آیدا، درخت، خنجر و خاطره» و بسیاری دیگر که در مجموعه های...

س- من معتقدم که همه اینها وزن دارند.

- اگر منظورتان وزن عروضی است، که ندارند، و گرنه در هر جمله ی کوتاه یا بلندی می توان نوعی وزن غیر عروضی یا حتی عروضی کشف کرد. مثل همین حرفی که با هم می زنیم. منتهی هیچوقت قواعد عروضی و بدعت های نیمائی بر آن حاکم نیست.

س- ببینید، آیا شما با من هم عقیده اید که در شعر شاملو چیزی جریان دارد که نمی شود آنرا ندیده گرفت و شاید بشود آن را به عنوان «وزن» قبول کرد؟

- نه، وزن چیزی است که از تکرار و توالی معین هجاها بدست آید و مبنای عروضی داشته باشد یا تکرار و توالی تازه داشته باشد که در دوائر عروضی نیست ولی ایجاد وزن می کند اما این چیزی که می گوئید

در این دسته از شعرهای شاملو جریان دارد، هرچه باشد وزن نیست.

س- اینرا قبول دارید که در شعر شاملو چیزی هست که آن را یکدست می‌کند؟ بحث لغت که نداریم. حالا شما اسم آنرا وزن نگذارید و چیز دیگر بگذارید ولی توجیه‌اش کنید.

- وزن نیست، از طرفی یکدستی که می‌گوئید همیشه صفت خوبی برای يك شعر نیست.

س- چرا؟

- خب دیگر این بسته به تصویری است که از «یکدست» بودن داشته باشیم.

س- بالاخره آن جریان مخفی را که معتقدیم و معتقدم که در شعر «شاملو» هست چه اسم بگذاریم، اینکه شعر با نظم خاصی شروع می‌یابد و پایان پیدا می‌کند و ما آن نظم را حس می‌کنیم.

- اگر منظور آن نظم خاصی است که در حرکت‌های داخلی يك قطعه وجود دارد، آن وزن نیست، آن ریتم حرکت‌ها است و من متذکر آن در شعر شاملو نشدم.

س- خب، منظور من هم همین است.

- خب، این ریتم است و ما در حقیقت بر سر مفاهیم لغات جدل می‌کنیم.

س- بسیار خوب، پس حالا می‌رسیم به اینکه او در دوران اولیه شعرش و حالا که دوران کمال آنست چه خصوصیتی دارد.

- شاملو توی اشعار وزن دار به خاطر وارد کردن کلمه‌های ثقیل

و مهجور و تازه‌ای که در این نوع شعر دارد سایه‌ی نیما بود مثلاً در قطعه
 «دیوارها» که اینطور شروع می‌شود:
 دیوارها مشخص و محکم که با سکوت
 بابی حیائی همه خط‌هاش ..

.....

چون انعکاس چیزی ز آئینه‌های دق
 تصویر واقعیت تحقیر می‌شود
 دیوارها - مهابت مظنون -
 . . . الی آخر

این کلمه‌ها در شعر امروز اشاعه‌اش زیاد است ولی شاملو يك زمانی
 به آنها نزدیک شده و بعد گذشته.

س- چیزی که درباره «شاملو» مشخص است اینست که
 او هم در میان چهارپاره سراها و هم در گروه جدید همیشه در
 ردیف اول قرار داشت در صورتیکه خیلی کم بودند کسانی که
 این حالت را داشته باشند. مثلاً سایه در ردیف چهارپاره سراها
 جائی در صدر داشت.

- بله، بله سایه، او فقط در آن ردیف چهره مشخصی است.

س- اما در گروه بعدی نتوانست چهره بنماید و تنزل
 کرد، لیکن شاملو، شاید تنها کسی است که در هر دو دسته خوب
 رخ نمود، در حالیکه نادرپور و کسرائی که از چهارپاره‌سازهای
 خوب بوده هستند، در ردیف دوم، در کلاس اول قرار نگرفتند.

- کسرائی را جزو گروه نیمائی سالهای پیش که گفتم می‌دانم و
 هنوز هم نیمائی مانده است بارنگ‌پذیری‌های تازه‌ای که اخیراً بکارش
 داده است و اصلاً در گروه چهارپاره‌سازها که گفتید نیست و نادرپور که
 چهارپاره‌سرائی در کارهایش به اوج و کمال رسیده اتفاقاً در کارهای
 آزادش هم شاعری توانا است منتهی مدتی نیمائی در آن نیست.

و گهگاه میراثی از زبان چهارپاره‌ها در آنها به چشم می‌خورد.
اما در مورد شاملو، من نمی‌توانم برای «شاملو»ی چهارپاره‌سرا
اهمیتی قائل باشم، می‌دانید چند کار کرده و شعرهایی مثل «سرگذشت» و
«بهار خاموش» هم گفته ولی نه چندان، لیکن در چهارپاره‌سرائی هم او
گرمی زبانش بازبان چهارپاره‌سرائی فرق داشت، در هر صورت او شاعری
قوی است و در هر قلمرو کار کند، کارهای زیبایی ارائه می‌دهد.

س- و اما «فروغ فرخ زاد» که دوره‌اش بسیار کوتاه بود...
چرا که وقتی درباره او حرف می‌زنیم کاری به عصیان و دیوار
نداریم بلکه فقط صحبت از «تولد دیگر» است که فروغ در
آن بدنیا آمد و در آن مرد.
تولدش از نظر شعری اجباری بود و مرگش از لحاظ طبیعی
اجباری شد.

فروغ شاید تنها شاعر ایرانی است که در دوره‌ای چنین
کوتاه، درخششی پرفروغ داشته است.

- بله در فروغ عامل دیگری غیر از عامل شعر (برخلاف تصور
خیلی‌ها) وجود نداشت که از او یک قهرمان بسازد، نه زن بودنش نه جوانمرگ
شدنش... در شخصیت اصلی او عامل درخشان فقط شعر او است و طرز
فکرش. او اصلاً استثنائی بود. طرز تفکرش نسبت به مسائل مختلف عشق،
تنهایی، مرگ، زندگی و هنر او را فوق‌عادت و معمول می‌نشانند. او
به یک سطح فکری متعالی رسیده بود و طرز تفکر خاصی پیدا کرده بود.
خب، اگر این چنین کسی در تکنیک هم قوی باشد (چنانکه فروغ بود)
پیدا است کارهای خیلی خوبی ارائه خواهد داد.

او در چهارپاره‌سرائی هم نقشی داشت و وقتی هم که وارد مرحله
کمال‌یابی شد با «اتود» روی کارهای نیما شروع نکرد بلکه انبوهی از
کارهای کمال‌یافتگان جلوی رویش بود. او با دست پر آمد، و با نشان
دادن همین‌ها خودش را نشان داد.

س- وحالا مانده است که ما تأسف بخوریم به اینکه
او نیست.

- بله فقط همین.

مصاحبه کننده : مسعود بهنود
جای انتشار : مجله روشنفکر شماره های ۷۲۵-۷۲۶
۷۲۷-۷۲۸

موج نو؟

س- آیا موج نو را ادامه منطقی شعر کهن می دانید؟

گوا این که طرح این مسائل بعنوان يك گره کور دیرزمانی است که کهنه شده و لااقل حل آن از حد يك نظرخواهی گذشته است، ولی طرح آن هنوز بعنوان يك گره ناگشوده، اگر ما را و خوانندگان شما را به نتیجه های غافلگیرکننده ای نرساند، مآلاً این هست که گره دستمالی شده را بیشتر دستمالی می کند و کلاف سردرگمی از حاشیه ها بدور آن می پیچاند.

اگر غرض شما از عنوان کردن «موج نو» حرکت خاصی از شعر امروز ایران باشد که در سالهای اخیر و از تقریباً سال چهل و پنج به این طرف در شعاع تازه ای از شعر جوان ما نضج گرفت و تصادفاً در ژورنال یسم مملکت به غلط اینطور نام گرفت، و وجه مشخصه ی آن در اولین برخورد باشکل ظاهرای اش بیوزنی آن است و در برخورد باشکل درونی آن

بی‌شکلی و کودکی حس متمایزش می‌کند و نمایندگانی هم دارد، باید عرض کنم که هر قضاوتی درباره‌ی آن یقیناً قضاوتی بر شعر امروز نیست. چرا که از فحوای سؤال وجدل اینطور می‌فهمم که منظور شما از «موج‌نو» شعری است که از نسل بلافاصله پس از نیما داریم، و یا لااقل از فحوای حرف کسانی که یا از سر عناد و یا از سرشتاب طرح مسئله می‌کنند، و در بیست سال اخیر کمتر خود را در بطن حرکت‌های اصیل شعر نو کشانده‌اند و امروز حرفی از سر بی‌حوصلگی درباره چیزی که قضاوتش حوصله و طلب می‌طلبد می‌زنند.

در دو کلمه بگوییم: مشکل بر سر فاصله‌ای و دره‌ای است که در ساختمان ذهنی دونسِل وجود دارد و این فاصله را طبعاً در یک گفتگوی تلفنی نه می‌توان شناخت و نمی‌توان شناساند و نه می‌توان پر کرد.

فقط توصیه‌ی من این است که متولی‌ها و پاسدارها در نزدیک شدن‌هاشان به جنبش‌های نو، سعی کنند دریچه‌ی دید (اگر داشته باشند) و نقطه‌نظرهای خاص‌شان را کنار بگذارند و اگر عادت کنند خیلی خوب است. عادت کنند که در این دآوری‌های شتابکارانه، قبل از هر چیز طرز نزدیک شدن شاعر امروز را به جهان خارج کشف کنند، و شاعر امروز در این طرز نزدیک شدن به جهان خارج است که از خیال پرت‌تر می‌شود و نامحدودتر می‌شود تا آنجا که موازنه بهم می‌خورد، و کسی از کسی دور می‌شود. در عین حال بین شاعر امروز همیشه موازنه‌ای هست که بر خیال و بردهنش حکومت می‌کند، و انس شاعرانه‌ی دیروز عاجز از کشف این موازنه است. و اتفاقاً همین موازنه است که می‌گذرد من به جهان تماشا می‌کنم حکومت کنم و از یک طرف گم نشوم بدون فهم طرف دیگر.

بخصوص این که بعضی چیزها و یا خیلی چیزها که در بیرون است با سیر درونی من نمی‌خواند و من اگر می‌خواستم اسیر آن باشم می‌دیدم که ناراحت می‌شوم در حالیکه نگاه معمر مرا اسیر می‌خواهد و تا مین لذتش از دیدن همین اسارت است.

اما حرکت شعر و تحول خیال و تولدهای تازه‌ی زیباشناسی بمیل کسی نیست، ولذا هر چیز سرجای خودش هست و بنفع من و شما هرگز

تغییر نمی‌کند، و نتیجه‌ی تلاش آدم این می‌شود که این طبیعت را غیر
طبیعی ببینند و غیرطبیعی‌های خودش را طبیعی.
بنابراین خواهش می‌کنم تا ارائه‌ی يك موشکافی دقیق انتقادی،
این‌گره‌کور را باهمین‌گره روایتی که اشاره کردم، و خود از آن‌کورترشد،
برای خوانندگان‌تان بگشائید تا بعد.

سؤال از : دکتر سرامی

زمان انتشار : اردیبهشت ۵۲

محل انتشار : صفحات ادبی اطلاعات شماره ۱۴۱۱۲

472
908
570

1950

421
302
723

Call No. ~~472, 908, 570~~ Date _____

Acc. No. ~~472, 908, 570~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

گفت و گو پیرامون معیارهای شاعری

اشاره :

بدنبال تصمیم اخیرمان درمورد اینکه ما هم بتوانیم به سهم خودمان گره‌ای از کار فرو بسته شعر امروز بگشائیم (مثل گذشته‌ها) و بحرف بالاخص جوانترها که هنوز فرصت و موقعیت حرف زدن پیدا نکرده‌اند گوش دهیم، اول سراغ رویائی رفتیم که همیشه خوب شروع می‌کند و حرفهای شنیدنی است. بجهت اینکه مانند شعرهای تازگی و طراوتی دارد... تا بعد نوبت که رسد... تصور نمی‌رود این موضوع چندان اهمیتی داشته باشد... هدف ما اندازه‌گیری ارزش شعرای امروز نیست و جدا کردن سره از ناسره. این بعهدہ زمان است. در این تنگنا بهتر است که ما گوش دهیم، چون بیم

آن می‌رود که گوینده برشنوئده بچربند؛ که وامصیبتا! این
گفتگوی مضبوط را ان-پیام - بیژن کلکی - بهرام اردبیلی با
رویائی ترتیب داده‌اند که متشکریم همچنانکه از خود رویائی.

اردبیلی - لطفاً موقعیت شعر معاصر را تشریح کنید.

دویائی - من فکر می‌کنم موقعیت را بهتر است طوری سؤال
کنید که خودش روشن‌کننده باشد فرض کنید موقعیت را می‌شود اینطور
سؤال کرد: از نظر موقعیتی که شعر امروز نسبت به گذشته دارد تکامل پیدا
کرده یا نه؟ یا مثلاً از نظر مردم... یا اینکه شعر معاصر از نظر شاعران معاصر؟

اردبیلی - منظورم از نظر شما بود.

دویائی - پس، از چند جنبه می‌شود شعر را بررسی کرد - شعر معاصر
باشعر کهن فرق بسیار پیدا کرده این فرق به بینیم چه سیری را طی کرده
که باینجا رسیده؟ اگر از این نقطه نظر بررسی کنیم.

پیام - حتی پیوندش بدهیم بسابقه تاریخی شعر...
کلکی - یا تکوین شعر معاصر بچه شکلی انجام گرفته؟

دویائی - این سؤال خوبی است - شعر در گذشته‌ی بسیار دوری
شامل انواع ادبیات می‌شد. مثل ادبیات مذهبی یا غیرمذهبی، ادبیات
علمی و ادبیات درباری و دبیری - در گذشته چون این متن‌ها را برای
اینکه «خط» عمومیت نداشته، یا اینکه وسائل چاپ و انتشارات نبوده
بصورت شعر می‌گفتند... چرا که شعر به حافظه می‌نشیند - شعر وزن
داشته و ریتم داشته مثلاً یک نفر ممکن بود که وقف نامه‌اش را هم به نظم

بنویسد - این که شعر نیست - نمونه‌های مختلفی داریم مثلاً نوحه یا ماده تاریخ یا مدیحه - شعرهای مخصوص عزاء و عروسی - در گذشته اینها بودند .

کلکی - باین ترتیب آیا مامی توانیم بگوئیم که در گذشته بطور کلی ادبیات عوام خصوصاً ترانه‌های محلی که گاهی از اوزان عروضی سرکشی کرده اند هم جزو شعر بوده است؟

دو یائی - این را نمی توان ادبیات عوام گفت - فکر می کنم این هائی را که به شعر در می آوردند مثل سرودهای ملی یا هجویه یا ادبیات پند و اندرزی - حتی می خواستند شعر را بخاطر تعلیم آموختن ازش استفاده کنند - یکی عقاید خودش را برای اینکه نشر پیدا کند - شعر می گفت تا مردم آنرا از طریق خاطرها و ذهن ها و سینه ها بهم دیگر منتقل کنند . در حالیکه طبیعت آن فکرها خاص نشر است - این ها شعر نیستند برای اینکه فرم نیستند .

کلکی - از لحاظ بافت کلام و اندیشه؟

دو یائی - نه از هیچ نظر شعر نیستند نه مضمونشان شاعرانه است و نه شکل کارشان - در کادر قصیده و غزل هم نمونه هائی داریم - گذشته از چند استثناء که شعر ارائه داده اند .. مثلاً حافظ و مولوی . مولوی که عصبیانی داشت در برابر نظم و قواعد عروض و قافیه ... این ها هم شعر درون خودشان را توی همان چیزهای ریتمیک و مقفی ارائه می دادند ، آنهم به همان جهت که بهتر ارائه شود و به خاطر ها بنشینند . فی المثل این بیت حافظ «در سرای مغان رفته بود و آب زده - نشسته پیرو صلابی به - شیخ و شاب زده» الی آخر که «بیا به میکده حافظ که تاببینی باز - هزار صف ز دعا های مستجاب زده» - همین بیت «بیا به میکده» را در نظر بگیرید . حافظ نشر خودش را این جا ارائه کرده و هنری هم بخرج داده از لحاظ استفاده از صداها و طنین ها و ویل ها و وزن و قافیه .

کی می شود که شعر کم کم حس می کند که نباید باین صورت باشد؟
 بنظر من از وقتی که چاپ بوجود می آید و شعر را در اختیار همه می گذارد.
 ... اینجاست که شاعر سعی نمی کند جوهر شاعرانه اش را طوری
 ارائه بدهد که از حافظه مردم استقاده کند، برای اینکه متن های شعرش
 وجود دارد - کم کم شعر سپید و آزاد بوجود می آید و فکر می کنم در ایران
 بدین جهت دیرتر از اروپا به این رفم شعری رسیدند که دیرتر از اروپا
 به چاپ و وسایل انتشاراتی دست یافتند. در ایران شعر سپید را نیما
 متداول کرد. البته باید بگویم شعر سپید این نیست که شاعران ما ارائه
 می دهند یعنی در ایران اشتباه شده که سپید را به شعر بی وزن و قافیه اطلاق
 می کنند.

کلکی - آیا تصور نمی رود که نثر مسجع در آن زمان
 بصورت شعر آزاد خامی رایج بوده؟ یعنی کسی که این کار را
 می کرد می خواست چیزی آهنگین بارعایت و آگاهی از وزن
 ارائه دهد و بوسیله آن از قید قوافی زنجیری رهائی پیدا کند؟

دویائی - نثر مسجع بنظر من هدفش این نبوده ... حالا باید ببینیم
 منظور از این نثر مسجع نثر گلستان سعدیست یا پریشان قافیه؟ ممکن
 است در یکی جوهر شعری باشد در دیگری نه.

کلکی - منظورم بیشتر گلستان و مناجات نامه خواجه
 عبدالله انصاری است که تا حدودی فرم و شکل شعری دارد.

دویائی - اینکه در نثر مسجع می بینیم صحبت تکفیک زبانی است
 و گرنه ممکن است شعرتویش نباشد.

... چیزهایی که سعدی گفته غالباً شعر درش نیست چیزهای تعلیماتی
 «دید اگتیک» است. صحبت از درویشی و عشق به صورت تفکر است...
 منی خواجه... شاید جواب این سؤال هم ضمن حرفها
 داده شود... شعر سپید که در فرانسه در اواخر قرن نوزدهم بوجود آمد

شعری بود که وزن داشت ولی قافیه نداشت و « وربلان » بهش می گفتند و نمونه های مختلفی هم داشت. در فرانسه هم شعر سپید را دیر پذیرفتند: تا مدت ها آکادمیسین های فرانسه « وربلان » را حاضر نبودند قبول کنند در صورتی که این تلاش از خیلی پیشترها (شاید در اواخر قرن ۱۹) بوسیله آدمهائی مثل شاتوبریان شروع شده بود. بعد در اوایل قرن بیستم شعرای متعددی در فرانسه پیدا شدند که وزن را رعایت می کردند ولی شعرشان قافیه نداشت مثل « لئون پل فارك » یا دیگران - بعدها پس از اینکه شعر سپید تکامل یافت شعر آزاد بوجود آمد - شعر آزاد قواعد عروضی را رعایت نمی کرد - منتهی از تکنیک های دیگر استفاده می کرد. خود شعر آزاد فرانسه هنوز شعری نیست که تکنیکی قوی از آن استخراج کرده باشند و بگویند شعر آزاد با این مقیاس والگو اندازه گرفتنی است. غالباً در شعرهای خودمان هم از يك تکنیک دو دو تا چهارتای منطقی استفاده نمی شود.. این سیل استقبالی که برای گفتن این گونه شعرها از جوانان شده و می شود به جهت این است که فکر می کنند در این نوع شعر تکنیک نیست و می شود همانطور گفت و این مال همین نسلی است که می آید. نمونه اش جزوه شعر خودمان است. در صورتی که مثلاً شعرهای احمد رضا احمدی و بیژن الهی غالباً با همه کوتاه و بلندی مصرعها، ریتم دارند و ما می توانیم هر مصرع از این شعرها را روی یکی از معیارهای عروضی بهش وزن بدهیم... یا اینکه غیر عروضی، آهنگهایی که ممکن است از طبیعت زبان خودمان بگیریم یا از فلکلور.

۱) دبیلی - بنظر من اغلب شعرهای احمدی فاقد اوزان عروضی است مگر اینکه يك شعر قوالب و بحور متعددی عوض کند که...

«ویائی - چرا؟ بیشتر شعرهای احمدی وزن دارد مثلاً شما می خوانید
«من از ارتفاع بهار می آیم»...

پیام - اجازه بدهید در این مورد کلمه «بافت» را به شما بگویم،

باین معنی که اگر جای یکی از واژه‌ها را عوض کنیم ریتم شعر بهم می‌خورد...
ادبیلی - اصلاً بافت کلمات خودش ایجاد وزن می‌کند.

دویائی - بله...

پیام - آن مفهومی که ما از وزن داریم نه - منظور بافت ساختمانی شعر است.
ادبیلی - فرقی نمی‌کند..

دویائی - امکان دارد که ما وزنی به يك مصرع بدهیم که در بحور عروضی وجود نداشته باشد ولی وزن است... مثل اینکه شما تابلوئی را بخوانید و وزن بهش بدهید - بنده مثلاً تابلو «بـانك صادرات و معادن ایران» را خواندم و دیدم وزن دارد. اگر شاعر بخواهد به شعرش آگاهانه وزن بدهد بنظر من خیلی موفق تر است از اینکه نشر ارائه دهد. چون شعر نشر نیست - نشر استعمال دیگری دارد... یعنی مضامین مشروح - فلسفه نوشتن - قصه نوشتن - خطبه نوشتن - این‌ها خاص شعر نیست. شاعر امروز باید به «تجربید و تداعی» بیانده‌شد، نه به ارائه حرف. شعر وظیفه‌اش این نیست که چیزی باشد. حتماً در حد فهم مردم یا به مردم ادبیات تحویل دهد چون شعر ادبیات هم نیست... شعر تداعی است - مثل همین آگهی «مسابقه» که جلوی من است - در متن قصه و رمان، مسابقه، مسابقه است ولی این کلمه‌ی «مسابقه» در متن شعر متداعی معانی دیگری هست که این تداعی را يك شاعر باهوش با استفاده از کمپوزسیون، با استفاده از حرکت و ریتم - ریتمی که در زندگی ما هست مثل ریتم فصل‌ها - مثل ریتم عادات ما - ریتم این درخت‌ها می‌سازد.

این سیر تکاملی شعر بود که البته نمایندگان‌شان هم معلوم هستند و خود شما هم می‌دانید: بعد از نیما، شاملو، امید و فرخزاد در شعرهای اخیرش و به نسبتی سپهری، آزاد و آتشی. نادرپور هم پیش از اینکه در شعر سپید چهره‌اش را نشان دهد يك مرحله پیش‌تر از شعر سپید، نشان داد

آنهم در چهارپاره که برای خود فرمی دارد. البته نادرپور شعر سپید هم دارد منتها در چهارپاره بیشتر مشخص است و سهم دارد.

ادبیلی - می خواستم ببینم که مثلاً غزل و قصیده فاقد فرم است .

دو یائی - نه - منتهی بنظر من غزل و قصیده کلاً استعداد فرم گرفتن را ندارد البته با آن «نوسیون» ای که من از فرم دارم که در مصاحبه با نگین کاملاً تشریح کرده ام ولی اگر منظور دارا بودن قالب است که اینها دارند - نهایت مثل قالب خشت زنی است یعنی معلوم است که يك بحر معین عروضی است که باید بریزی توی آن قالب و در بیاوری ولی از لحاظ اینکه تکنیک فرم را بپذیرد نبوده یعنی استعدادش را هم نداشته ولی به مرحله نادرپور که می رسید (چهارپاره) وضع فرق می کند - مثلاً ما می خواهیم يك کمپوزسیون از (دریا) بسازیم - می شود در قالب چهارپاره ارائه اش کرد ولی در غزل و قصیده تقریباً غیر ممکن است. مثلاً شعرا جاق سرد نیما را مگر نمی شود در قالب (چهارپاره) گفت؟ البته چهارپاره امکانات شعر سپید را ندارد.

ادبیلی - خوب بخودتان برسیم، انگار در آخر دریائی ها باشعرهای دریائی بدرد گفته اید؟ می خواستم ببینم زبانش را می خواهد حفظ کنید؟

دو یائی - هیچ بعید نیست که من دیگر سراغ دریا نروم، من دوسه سال بدریا فکر کردم ولی حالا اشتیاقی ندارم که این فکرها را دنیال کنم، اما از لحاظ زبان، من هیچ وقت نمی گویم که این زبان بدرد چیز دیگری نمی خورد و این بکنار، زبان دیگری ارائه دهم و بنظر من این حرف سپاندلو درست بود که در مصاحبه اش در بازار ادبی گفته بود که زبان من به درد همه نوع مضامین دیگر می خورد. البته در زمینه دریائی ها فکرهای دیگری دارم که بتوانم تکنیک ارائه دهم که هنوز رویش اتود ندارم، مثل انسان و بدنش و اخلاقیات

درویش، سرنوشتش، تاریخش که مسلماً سیستم لغوی جداگانه‌ای لازم دارد حتی «آنا تومی» اش ممکن است از این نقطه نظر فرق بکند. عوض کردن زبان هم کار ساده‌ای نیست، تفننی هم نیست، از این زبان هم الان راضی هستم، منتها چیزی که هست تغییراتی در من ایجاد شده از لحاظ طرز برداشت، یعنی اینکه مثلاً «ایماژ» را از این ببعد چطور ارائه بدهم، یا چقدر بسوی صراحت بروم و یا اینکه بسوی ابهام، بطوریکه جماعتی را از کوره در کنم! تازه شعرهایی هم که بعد از دریائی‌ها گفته‌ام مثل «نوروز ۱۳۳۳» و «در سطح کوچک مردمک تو» فرم و زبان دریائی‌ها را دنبال کرده‌ام.

۱) دبیلی - خوب شد که یادم آمد، در مجموعه دریایی‌ها چندتا شعر است مثل «دستی میان آینه و من» و... «ای اشتیاق گفتن» و یکی دوتای دیگر که اسمشان یادم نیست، بنظر من یکدستی دریائی‌ها را بهم زده‌اند توضیحی ندارید؟
پیام - یعنی کلمات وابسته بدریا بکار گرفته نشده؟

دو یائی - چرا - من وقتی که بدریا فکر می‌کردم منظورم این نبود که کلمات آب و دریا را بکار ببرم و بگویم چون این‌ها وابسته بدریا است پس دریائی است، ممکن است فکر بدریا ما را بجاده‌های دریا ویا... اصلاً مگر توی دریا خورشید و ستاره نیست ویا...

کلکی - ساحل... چیزهایی که در محیط ساحل زندگی می‌کنند..

دو یائی - البته آن شعرها را چون کوتاه بودند و من فکر می‌کنم که يك الهام دریائی در شان هست گذاشتم و گرنه می‌شد شعر «تبعید» و «می‌رفتم و طبیعت ساکن را با سرعت ۹۰ می‌دیدم..» را هم بگذارم...

پیام - آقای اردبیلی حتی نمی‌شود آینه را بجای دریا گرفت؟ حتماً باید شاعر تصریح کند که این آینه‌ئی که می‌گویم دریا است؟

۱) دبیلی - نه - می دانید، فضا و «پاراگراف» هائیکه در شعرهای دریائی هست گاهی می بینی که فاقد واژه‌هائی است که بنحوی بدریا مربوط می شود ولی هیبت دریا با تمام آن وابستگی - هایش کاملاً بخواننده القا می شود.

دو یائی - در این هائیکه می گوئید نمی شود؟

۱) دبیلی - براهنی در مورد دریائی‌ها گفته که: رویائی زندگی را از کتابها یاد گرفته، خودتان هم در مصاحبه‌ای که با پیام کردید اشاره‌ای باین موضوع کردید که: من برای گفتن شعرهای دریائی، کتابهای زیادی خوانده‌ام. می خواستم به بینم که شما در شعر، تجربه را به هیچ می گیرید؟ در صورتیکه اغلب شعرهای «برجاده‌های تهی» تجربی است.

دو یائی - او که گفته است رویائی زندگی را...

۱) دبیلی - از کتابها یاد گرفته است.

دو یائی - نگفته از کتابها یاد گرفته. گفته در میان کتابهاست. ولی می خواهد حرف شما را برساند. منظورش اینست که رویائی دریا را تجربه نکرده است و معتقد است که شعر بساید از محیط خود شاعر و تجربه‌های شخصیش خلق شود. چنین چیزی بنظر من بعنوان يك حکم اصلاً صحیح نیست. این حرف پرتی است. اگر من چیزی را تجربه نکرده باشم، مثلاً این شیرینی را که روی میز است نجشیده باشم و مواعی وجود داشته باشد که من نتوانم بخورم، یعنی آقای پیام اجازه ندهد بیشتر از این بخورم! رنگش را می بینم ولی همه اش حسرت طعم این شیرینی را دارم. من طعم این را که تجربه نکرده‌ام، در تجربه نکردن طعم شیرینی چه کنفرانس‌هائی می توانم بدهم! که ممکن است واقعاً این چه طمع‌ی داشته باشد.

۱) دبیلی - مثال خوبی زده بودید - راجع به آلبو کرک

که بنده قرار نبود که با آلبوکرک رفیق باشم. خصوصاً که این آدم مرده. تکلیف بنده چیست!

دویائی - بله... مثال دیگری بزنیم. وقتی می‌گوییم - دریای باج و گمرک - منکه گمرکچی نبوده‌ام و یا نخواسته‌ام که قاچاقی را از دریا به گمرک ببرم و باج بدهم. چنین کاری را تجربه نکرده‌ام. طبیعی است که از خواننده‌ها و شنیده‌ها و یا از فیلم‌ها یاد گرفته‌ام. این اطلاعات ذهنی من است. من که در دریا زندگی نکرده‌ام. ولی شاید بدانم که درته دریا چه دهلیزها و اطاقهای سربسته‌ای وجود دارد. چه جهان عجیبی وجود دارد. باعتقاد من ندیدن این جهان عجیب برای انسان عقده می‌شود که برود و ببیند. اتفاقاً این‌ها محرک‌ترند. برای شعر گفتن اگر من این قدر با دریا انس داشتم، یا بچه دریا بودم، دریا برای من چیز حل‌شده‌ای بود. اینقدر معبود نبود، من بچه کویر هستم. به عطش، خشکی و، راهروی‌های زیر آفتاب، دیدن قناتهای خالی و نمک‌زارهای وسیع خو کرده‌ام و همانطور که شما گفتید در برجاده‌های تهی پیغامی از اینهمه هست. باینجهت نسبت به دریا حسرت دارم. چرا که دستم بهش نمی‌رسد.

چیزهایی که در آدم عقده ایجاد می‌کند، بیشتر قابلیت شعر شدن دارند. تا اینکه چیزهایی برای آدم تجربه‌شده و حل شده باشد. شعرهای دریائی هم از عقده‌های کویری برخاسته‌اند.

مثل همین شیرینی که من همه‌اش فکر می‌کنم این چیه که نمی‌گذارند من بخورم. این تصویر مرا پرواز می‌دهد. تا اینکه بخورم و ببینم چیزی نیست.

اردبیلی - یعنی اینکه از حالا به بعد دریائی‌ها چیزی نیستند؟ رویائی می‌خندد.

دویائی - ... من شعر دریا را گفته‌ام. والا از خود دریا هنوز می‌ترسم! وقتی که می‌گوییم: «ای شادمانه، ای وسط دریا! - واقعاً هیچوقت نتوانسته‌ام وسط دریا بروم. برای اینکه نه شنا بلدم و نه جرئت

گردد که حتی باقایق بروم!... ولی وقتی می بینم که شناگر قابلی وسط دریا رفته و من توی آشغال های ساحل دست و پا می زنم حسرت و سطر دریا مرا می کشد. یا وقتی می گویم: «ای سبز، ای نمایش عاج ویشم» من از ساحل است که وسط دریا را چنین می بینم این حرف او درست نیست. او يك مقدار مطالعات انتقادی دارد. مطالعات، خودش می داند که مقداری از نقدهایش از توی کتابهاست این تازه عیبی هم ندارد.

البته ناقد باید يك مقدار از تجربه های شخصی و مقداری هم از مطالعات خودش کمک بگیرد ولی براهنی نقدهایش مقدار خیلی کمی از تجربه های او از آفرینش شعریش می باشد.

يک نفر در حد يك نقاد هر چیزی که دلش خواست می تواند بگوید. يك معیار هم می گیرد. ولی وقتی که خودش آفرینش داشته باشد چی؟ توقع يك خواننده از يك شاعر نقاد چیست؟ که لااقل این شعری که نقد می کند در شعر خودش آن معیارها را رعایت کرده باشد، ولی چون آن معیارها را خودش رعایت نمی کند خواننده عصبانی می شود و می گوید من آنهمه پرتوقعی دیدم از این ناقد. آخر لااقل باید شعر خودش آن «پانوراما» را داشته باشد.

او آنچه درباره من گفته بود عقیده اش بود و چون عقیده اش بود من هم محترم شمردم و خواستم آنجاهائی را که قبول نداشتم رد کنم ولی به نتیجه ای رسیدم که دیدید والآن ازاینکه مرا به این حرف ها کشانید پشیمان شدم.

پیام- مسئله ای که مطرح است، اینست که: بشر تنها موجودی است که احتیاج به تجربه مستقیم ندارد، بلکه قسمت اعظم زندگی را تجربه غیر مستقیم پر می کند. این تنها خاصیت بشر است که می تواند حرف بزند. الآن دریا برای ما چهارتا حرف د-ر-ی-و-الف نیست... دریائیست باتمام آن چیزهائی که همراهش دارد. اینجا کلمه جانشین شیئی شده است. وقتی که می گوئیم دریا، دریا

را حس می‌کنیم، تجربه می‌کنیم، این سنتز را تو بدون اینکه الان تجربه کنی، یک تجربه غیرمستقیم می‌شود. آدم می‌تواند با در دست داشتن چند تجربه اولیه تمام چیزهای دنیا را تجربه کند. برای اینکه صاحب زبان است.

کلکی - راجع به انتقاد حرف می‌زدیم. می‌خواهم بگویم اگر کسی آدم باسواد یا بقولی با فرهنگ باشد ولی شاعر خوبی به حساب نیاید ما نباید نقدهایش را هم بخوانیم و بنشینیم بگوئیم چون شعر بد می‌گوید انتقاد هم نباید بکند.

دو یائی - ما نمی‌گوئیم نقد نکند، جائیکه کسی درباره شعر حرف نمی‌زند، اینهم غنیمت است. مسئله روی دید انتقادی است. من می‌خواهم بگویم شعریکه او می‌گوید، معیارهای انتقادی‌اش را تأیید نمی‌کند.

کلکی - بله درست است. باید شعر خودش هم با آن معیارهای انتقادی بخواند.

پیام - گواه عاشق صادق در آستین باشد!! آقای براهنی خودش از جنگل صحبت می‌کند. پس می‌شود گفت این آدم جنگلی است؟!

کلکی - کمی هم انصاف داشته باشیم. وقتی براهنی را با عده‌ای از معاصرین می‌سنجیم با آن اسنوبیسم بازی که در می‌آورند می‌بینیم که براهنی خیلی حق دارد از این جهت است که وقتی می‌گوید: از شاملو فقط اسکلتی باقی مانده و ما شاهد مرگش هستیم. بفکر می‌افتیم که ایده‌ها را بعضی وقتها قبول کنیم.

تفکرات و تجزیمات ذهنی بشر، خصوصاً شاعر، دستخوش تحول است گاه مانده چشمه‌ی است که با شرایط فصلی ناهنگام می‌خشکد.

دو یائی - شاملو به هر حال، اسکلت نیست. کسی است که بعد از نیمه وجودش غیر قابل انکار است. هم در شعر سپید و هم در شعر آزاد با فرم‌هایی که ارائه داده است. ماهر وقت از یک دید انتقادی به شعر امروز نگاه کنیم، به نوعی، شاملو مطرح می‌شود. در تصویرسازی یا در زمینه فلکلور، شدید

است اگر بگوئیم گه : فرو ریخته و اسگلتی ازش باقی مانده است.
بهر حال خواهش می کنم صحبت تان را عوض کنید.

پیام - اجازه بدهید من نمونه دیگری بگویم و قضیه را
فیصله بدهم. این جزوه شعر را ورق می زنیم و صفحه شعر این
هفته فردوسی را هم که زیر نظر این آقا درمی آید. شعرهایی که
فردوسی چاپ کرده از نوری علا - اوجی - شیبانی - معزی مقدم است
که همین ها در جزوه شعر هم شعر دارند. شعر این شعرا وقتی
در جزوه شعر چاپ می شود آقا می نویسد «جزوه شعر درآمد
در جزوه بودنش حرفی نیست ولی در شعر بودنش چرا». حال آنکه
این آدمها همان هایی هستند که شعرشان در فردوسی هم آمده است.
۱۱ دیلی - بگذریم...

خوب - آقای رویائی می رسیم به جوانترها، مثل اینکه
شما برخلاف عده ای از بزرگان که ذکر خیر یکیشان هم رفت
نظر مساعدی نسبت باین موج نوی شعری اخیر دارید؟...

رویائی - این نسلی که حالا دارد شعر می گوید بنظر من چهره های
درخشانی بینشان هست که از لحاظ شعر و مکانیزم تصویرسازی بی رقیبند
من درخشانترین آنها را گفتم که بیژن الهمی و احمد رضا احمدی است
البته دوستان دیگری هم هستند مثل، پیام خود شما و بعضی دوستان دیگری
که شعرشان در جزوه شعر چاپ می شود. این برخلاف نظر آزاد نهضتی
است که راه افتاده ولی چون نسلهای پیش جهش ذهنی ندارند نمی توانند
این شعرها را بپذیرند بنظر من بایستی این نوع شعر را جدی گرفت که
شعری است «سنسر» و صمیمی و بدون حقه بازی - چرا که غالباً می گویند
حقه بازی تویش هست - چون که باین گونه شعر انس ذهنی ندارند، یا
این طرز برداشت شعر که: «جرئتی پنهان در کوچه و درمن ... بود که
سرانجام در توهم جاری شد» (احمدی). یا اینکه: «پلک مستور از نجوم
نقره ای مناجات...» (الهمی). این را حس نمی کنند. این طرز ارائه که کمی
ابهامش بیشتر است و باید ترکیبها و تناسب های درونیش را کشف کرد

که نمی‌کنند باعث می‌شود که آقایان بگویند، تکنیک ندارد - فگر ندارد و بعد چونکه شاعر باید مسئولیت داشته باشد - اخلاق داشته باشد و... در حالیکه وقتی باین مرحله رسیدیم که شعر یعنی تداعی و تجرید، شعر تنهاست و تنها به خودش ناظر است و چنین شعری سیال‌ترین و بهترینش را باید در این کارها دید و دیده می‌شود...

ادبیلی - چه نقایصی در کار اینگونه شاعران بنظرتان می‌رسد؟

دو یائی - من معتقدم که باید برایش يك تکنیکی ایجاد کرد. برای اینکه چنین تکنیکی باین حرکت نو هموار شود تا به بیراهه نزنند و اندیشه و احساس شاعر هرز نرود باید دارای پرنسیپ‌هایی باشد که نسل‌های کهن نگویند روزی هزارتایش را می‌شود بافت! و نسل نو هم که پر شور و ملتهب است - بی‌راهه نرود. نباید منکر این شور و التهاب شد این درخشانترین حالتی است که در تاریخ ادبیات معاصر ما بوجود آمده است. بایستی برخلاف بعضی‌ها نسبت باین موج‌نو شعری حسن نیت داشت. این واقعیتی است که به هیچ وجه نمی‌شود به طنز و طعنه گرفت - چطور که گاهی می‌گیرند - و باید به شاعران پیشنهادها و توصیه‌هایی کرد که مثلاً: مصرع‌ها هر چند بلند و کوتاه باشد باید نوعی آهنگ و وزن داشته باشد - چه عروضی و چه غیر عروضی. از ریتم سیلابی شعرهایی که در کشورهای دیگر هست یا از وزن‌های فولکلور یا موسیقی ملی خودمان و بعد از روانشناسی فرم استفاده کنند. یعنی وقتی مجموع يك سری از مصرع‌ها را بعنوان يك شعر ارائه می‌دهد باید از کمپوزسیون و از تکنیک کمپوزسیون و از ریتمی که در زندگی ماست استفاده بکند. این فصلی است از ادبیات که باید برایش پرنسیپ قایل شد. این پرنسیپ‌ها را اگر به صراحت ارائه نمی‌دهند باید طوری ارائه دهند که کشف شود. همچنانکه پرنسیپ‌های شعر سپید کشف شد. جوانها و نسل‌های تازه‌تری که با اشتیاق بسراغ این نوع شعر می‌آیند لازم است بدانند که کار را مبني بر تکنیک باید انجام داد - چیز - هایی وجود دارد که باید یاد بگیرند، بعد شعرشان را تحویل دهند. باید

«فرم ساختن» یاد بگیرند - باید استیتک یاد بگیرند - این تاریخ هنر خواندن می خواهد - نگاه کردن می خواهد - فکر کردن می خواهد - رفتن توی طبیعت می خواهد - وارستگی می خواهد. باید عروض هم یاد بگیرند که بتوانند از امکانات آنهم استفاده کنند، عروض ما گذشته از ساختمان هجائی که دارد «تونالیت» موزیکی هم دارد و این بما امکان می دهد که از «موزیک» هم استفاده کنیم وقتی که اینها را خواندند و یاد گرفتند و آنهمه برای گفتن شعر زحمت کشیدند این میراثها برایشان عزیز می شوند و دیگر مثل حباب نیستند که در يك لحظه بترکند و فراموش شوند - شاعری شعرش را رها می کند که برای گفتن شعرش زحمت نکشیده باشد.

۱) دبیلی - من فکر می کنم که علت عدم وجود فرم در شعرهای احمدی هم دلیل کم دانشی او باشد...

دو یائی - همه شعرهای احمدی بی فرم نیست...

۱) دبیلی - اغلب شعرهایش فاقد فرم است.

دو یائی - شعرهای بعد از روزنامه شیشه ای...

پیام - اگر حمل بر تعصب نشود می خواهم بگویم احمدی فرصت این را ندارد که به فرم بپردازد. چونکه می جوشد فرصت پیرایش ندارد...

۱) دبیلی - پس چنین شعری شعر کاملی نمی تواند باشد.

دو یائی - من با خودش هم راجع به همین موضوع صحبت کردم. من همانوقت ازش خواستم که بهر شکلی که هست این کار را بکند. آدم ناچار در پرداختن به فرم، يك مقدار مضمون را باید قربانی کند. چون این دوتا همدیگر را پس می زنند.

پیام - قضیه این است که آفریدن فرم يك نوع دست و رو

شستن و سرسفره شستن نیست. با قصد قبلی و عمدی نمی شود
این کار را کرد. يك مقدار ضرورت درونی مطرح است. احمدی
در موقعیتی بوده که عجله داشته حرفهایش را بزند. حرف «سزان»
یادم افتاد، می گوید: من از اول عمرم تا حالا داشتم يك سیب
را می کشیدم - می دانی هر آدم يك سیب دارد...

دو یائی - منظورش چی بوده؟

پیام - منظورش این بوده که من می خواستم فقط این سیب
را ارائه دهم که هی تو کمپوزسیون آدمها می گذاشتم - طبیعت
بی جان می کشیدم و... هدف من جز کشیدن این سیب نبوده...
ادبیلی - من می خواهم سیبی که احمدی می کشد آخر سر
هندوانه از آب در نیاید!

پیام - باید به احمدی با توجه به سنش اجازه بدهیم حرفهایش
را بزند، بزودی بلا شك این حرفها ته خواهد کشید آن وقت
است که احمدی با دانش و فکر بیشتر دو مرتبه برمی گردد و حرفی
را که قبلا از يك زاویه دیده و خام دیده این بار این حرفها را مرور
خواهد کرد و از چند زاویه يك حرف را ارائه خواهد داد - احمدی
شاعر آگاهی است ولی به نظر من فرصت چنین کاری را ندارد -
باید این چشمه از فورانش کاسته شود تا احمدی بتواند به فرم
هم بپردازد.

دو یائی - کار هنر همین است - یعنی ما وقتی که از هنر شاعر
صحبت می کنیم به مرحله ای می رسیم که شعرو وجود دارد و می خواهیم با
هنر خودمان ارائه اش بدهیم و این هنر استفاده از مصالحی است بنام
کلمه وزن - ترکیب سازی - که با اینها آن شعر حاضر و آماده را می بریم
به کارگاه و هنر خودمان را که هنر شاعری است رویش سوار می کنیم
و ارائه می دهیم. هنر شاعری از مرحله بعد از ایجاد مسایه های شعر بوجود
می آید.

کلکی - فکر نمی کنید که همین عدم توجه به فرم و وزن

و موسیقی عده شعرا را زیاده‌تر کرده؟ یعنی باین ساده‌گوئی ذهنی که بوجود آمده، شاعر فکر می‌کند که گفتن چنین شعرهائی مشکل نیست با آن تصویرهای ذخیره‌ای که در طول زمان تجربه‌های آموزشی بدست آورده و در اختیار دارد. باین علت می‌ترسم بهمین زودیها چند میلیون شاعر داشته باشیم! و برای جامعه مصیبتی بشود.

پیام- از نظر عده شعرا بنظر من ما بگذشته بدهکار هم هستیم ولی از نظر متشاعر چرا- ما در گذشته بهرچیز موزون و مقفی می‌گفتیم «شعر» ولی حالا چنین چیزی را شعر نمی‌دانیم- تازه این در مرحله اول بستگی به وضع اقتصادی موجود دارد. من در طول این مدتی که جزوه شعر براه افتاد به یک مسئله‌ای پی‌بردم که فقر اقتصادی وعدم وجود ابتدائی‌ترین مصالح شعری کلمه و فرم در جوان‌ها موجب ازدیاد اینگونه شاعران شده. چندی پیش جوانی چندتا شعر آورده بود برای جزوه من این شعرها را خواندم دیدم باوجود اینکه فارسی است ولی من نمی‌فهمم - هرچه می‌خواندم نمی‌فهمیدم- مثلاً گفته بود: تندیس در آسمان می‌رود من گفتم معذرت می‌خواهم «تندیس» یعنی چی؟ گفت «تندرو»! معلوم شد این جوان می‌خواهد شعر بگوید ولی زبان خاص خودش دارد. این است که به نظر من اینگونه شعرا در مرحله اول دچار بی‌سوادی حاصل از دستگاه آموزش و پرورش هستند و وضع اقتصادی هم چوب زیر بغلی است برای این آدمها...

۱) دیلی- و در مراحل بعدی دچار بی‌دانشی از نظر فرم و موسیقی و ریتم کلمات و شخصیت کلمات.

کلکی- بهر حال باید الگوئی دست‌آدم باشد برای مقیاس و سنجش شعر کنونی بانثر معاصر و حدفاصل آنها باید شعرا عادت و خوی خاص لحظات گذرائی را داشته باشد مثل شمشیر تیز و برنده که نثر فاقد آن صلابت است، ما نباید این پل بین نثر و نظم را خراب کنیم.

پیام- الان کتابی دارم ترجمه می‌کنم بنام «پیرامون معنویت در هنر» مال آدمی است بنام «وامیلی کاندیسکی»

می گوید: دريك مرحله فرهنگی، برای يك ملت این مسئله پیش می آید: بجای اینکه بپردازند که «چه می گویند» فکر می کنند «چگونه بگویند»، یعنی يك نوع روشن گرایی حاکم بر افکار جامعه می شود. این جریان خیلی عظیمی را بدنبال می کشد که هیچ کدامشان نمی دانند چه می گویند ولی می دانند چگونه بگویند ما هم گرفتار چنین قضیه ای هستیم. من فکر می کنم الان بکسی احتیاج داریم که ضرورت گفته شدن شعر شعرای راستین را تفسیر و تشریح کند مثلاً وقتی احمدی می گوید «میوه سفر» یکی دیگر بلند نشود و بگوید «میوه آبگوشت»!

کلکی - بله - ما وقتی که «میوه سفر» را می خوانیم این مصرع ما را بگذشته می برد و چنین برداشتی می کنیم که در اعصار پیشین آدم و حوایی بوده و با خوردن سیبی سفری آغاز کرده اند و این اشاره نا آگاهانه ذهن شاعر است به آن ماجرای آیه ای. ما خود چنین توجیهی را قبول می کنیم، ولی عده ای با استفاده از این آشفته بازار بقول شما می گویند «میوه آبگوشت» یا مثلاً... بشقاب... ملایم یا...

پیام - من علت این قضیه را شرح دادم.

کلکی - آخه اینجا آدم هر قدر زور می زند می بیند چیزی از شعر دستگیرش نشد. یعنی شعر قابل تفسیر و توجیه نیست، به هیچ وجه نمی شود به آن تعبیر و تبدیل ذهنی و حس داد و آن را قابل رویت نمود و شکل عینی داد.

ادبیلی - یا اگر هست منطقش قابل قبول نیست.

پیام - این خیلی روشن است. برای اینکه هیچ ضرورت ذهنی ای باعث نشده که این شعر گفته شود. باین آدم باید گفت آنچه که آن شاعر قبلی گفته مبتنی بر ضرورت ذهنی بوده نه دیمی...

دویائی - این واقعاً يك مسئله حیاتی و حساس است و عجله هم نباید کرد. نه در قضاوتش و نه در همین بحث شما - خود شماها دست اندر کارید و شعر می سازید - شعر بی وزن هم می سازید - شما الان بصورت گروهی هستید. این گروه باید حکمت کارش را روشن کند. نمی خواهید مانیفست

صادر کنید. خودتان لااقل بدانید چیست. بنشینید دور هم ... همه جا اینطوری بوده - ابتکار اول مربوط بهمکاری يك گروه شاعر می شود . شعر منشوری که در ایران اینهمه جا باز کرده، خود بخود وبدون داد و قال و دسته راه انداختن ها باینجا رسید. حالا باید پرنسیپ این گروه معلوم شود. چون که شور والتهاب است. نه تنها در نسل نو بلکه در نسل های کهن نیز می توان نمونه هایی آورد. خود شاملو شعر بی وزن و قافیه می گوید. آینده هم می گفت، که بعضی شعرهایش را بعنوان نمونه کامل این حرف، می شود ارائه داد. همان شعر معروف:

آی دروازه بان شهر باز کن

کلون را باز کن

که من باز گشتن نمی توانم

والی آخر

مجموعه این آدمهاییکه اشتیاق دارند این هدف را دنبال کنند، چه از نسل نو چه از نسل کهن. در نسل کهن واقعاً اگر اشتیاقی نیست - چون اینکار حرارت و اشتیاق می خواهد - بروند کنار، ولی اگر در شما هست بایستی بنشینید و این کار را بکنید. گردهم بیائید و پرنسیپ های خود را در شعر ارائه بدهید. نشان بدهید که در حال حاضر در شعر معاصر این پرنسیپ ها وجود دارد از شعر فرنگی هم می شود چند نوع آورد. بیاورید و بگوئید که مثلاً این پنج پرنسیپ وجود دارد. و در آینده نیز می توانید از پرنسیپ های دیگر برای پیشبرد شعر استفاده کنید. اینکار در ایران هم بی سابقه است در چنین حالی دیگر لزومی ندارد که شعر مثلاً الف - تمرز را در جزوه شعر چاپ کرد. چرا که آنوقت شعر الف تمرز خارج از کادر این پرنسیپ ها می شد ولی حالا چون چنین چیزی وجود ندارد چاپش حیرتی و اعتراضی نمی آورد. جزوه شعر هم می تواند ارگان این گروه قرار گیرد. اینکار سرنوشت این نوع شعرها را هم از آشفته گی نجات می دهد...

ادبیلی - و تکلیف خواننده هم خود بخود در این میان

روشن می‌شود، البته اگر قراردادی کردن شعر لطمه‌ئی بخود
«شعر» نزنند...

دویائی - بله - خواننده هم می‌بینید که حرکت وجود دارد - فکر
وجود دارد...

کلکی - آن موقع آدم می‌تواند يك حالت دفاعی هم بخودش
بگیرد .

ادبیلی - الان موقعیتی را که نیما در اوایل کارش داشت
در نظر بگیریم قضیه روشن می‌شود. همان موقع هم این‌دهن -
کجی‌ها و مسخره کردن‌ها بود...

کلکی - شعرای کلاسیک وقتی نیما را می‌دیدند پاچه
شلوارشان را می‌کشیدند بالا و آنرا کوتاه و بلند می‌کردند
یعنی که: نیما بامصرعهای کوتاه و بلند شعرهایش چنین کرده
و غش‌غش می‌خندیدند. ولی کار نیما قابل دفاع بود، حد و مرز
مشخص و معینی داشت.

ادبیلی - تو الان می‌گویی کار نیما قابل دفاع بود آن موقع
تو هم بودی مثل آن حضرات مسخره می‌کردی فعلاً بقول
آقای رویائی چون پرنسیپ و سمبل‌های این‌گونه شعرها کشف
شده تو می‌گویی کار نیما قابل دفاع بوده.. در آینده کار این
گروه هم..

دویائی - نیما در محیطی بود که تنها بود و جامعه‌های ادبی آن
روزگار شدیدتر مسخره می‌کردند که امروزه ما را مسخره می‌کنند، او
تنها بود و بعدها چندتا جوان باو پیوستند... نیما نگران و تنها بود -
ولی حالا اینطور نیست. حالا می‌شود بایک آگاهی کامل این مسائل را
مطرح کرد - باید بیشتر بارفاقت این حرکت تازه را تثبیت کرد. این حرکتی
است که استعداد دارد بعنوان يك فصل، بعنوان يك «نوع ادبی» یکنوع
شعر، امکان دارد اصلاً بعنوان يك گروه اسمش در بیاید. البته چنین ادعائی
نباید کرد ولی این نهضت را که می‌گویند نهضت نیست باید گفت که

هست... با این نوع کار کردن ها و گر نه... نه...

کلکی - باید يك اسمی هم رویش گذاشت.

دویائی - نه - اسم لازم نیست - شیوه باید درست کرد.

کلکی - شیوه اسم داشته باشد بد نیست که بنام مکتبی
در شعر نامگذاری شود و شاید خود این نام پیدایش سبك های
مختلفی در باب شعر شود و راهها را جدا کند.
ادبیلی - آقای رویائی آزاد در بررسی کتاب اصلانی گفته
که: این دادائیسم بازیها و سوررالیسم بازیها را پنجاه شصت سال
پیش اروپائی ها در آوردند و بجائی نرسیدند...

دویائی - نه - این خیلی فرق می کند با دادائیسم - دادائیسم جنبش
افراطی پیشروئی بود که به آن صورت نمی توانست دوام بیاورد ولی
سوررالیسم چیزی بوده غیر از دادائیسم که بدنبال آن ایجاد شد - اینکه
می گوید: دادای سوررئل - اینطور نیست. دادائیسم ها وقتی دیدند این کار
يك عصیان آشفته است - يك افراط بی مرز است، معقولترین و شاعرترینشان
آمدند و سوررالیسم را بدنبال کردند و سوررالیسم مکتب جاوید است.
آنچنانکه رمانتیسیم جاوید است. این دو نهضت با هم فرق می کند. این
شعر امروز ایران که ما داریم از ش صحبت می کنیم استعداد دارد، هم
از لحاظ جوهر شاعرانه اش و بطور کلی «شعر» بودنش و هم از لحاظ اینکه
می شود تکنیکی رویش هموار کرد. همچنانکه نمونه هائی داریم که تکنیک
درشان بکار رفته و اسم هم ازشان بردیم. این فصلی ادبی است. اینکه
آزاد می گوید: چنین چیزها در پنجاه شصت سال پیش آمد و دوام
نیآورد، به جهت این است که خیال می کند این شعرها نظیر آنهاست.
در حالیکه این شعرها را بایستی فهمید - بایستی زمینه ذهنی برای
برداشت اینگونه شعر داشت - این نهضت جهانی نیست - این مخصوص
خود ایران است که باید تشبیتش کرد برای رفع شبهه و برای «اداره» کردن

۱۰۰ پیل - خوب - آزاد در بازار هنری نقدی که بردیائی‌ها
نوشته اشاره کرده به تأثیر شما از سن - ژون - پرس و مانلی نیما
که من شخصاً هیچگونه تأثیری از مانلی روی دریائی‌ها ندیدم
نظر خودتان چیست؟

دویائی - من يك بار هم گفتم که با سن - ژون - پرس حشر و نشری
دارم و شعرهایش را خوانده‌ام که راجع بدریاست، چطور که موبی دیک
را خوانده‌ام - چطور که زیست‌شناسی دریا را خوانده‌ام. از سن - ژون - پرس -
من در خود دریائی‌ها هم اشاره کرده‌ام که من باب حشر و نشری که با او
او داشته‌ام تصویری را مدیون او هستم. من نمی‌دانم آزاد واقعاً پرس
را خوانده. یانه در باره پرس گفته: سن - ژون - پرس يك ماجراجوی جسوری
بوده که دریا را تجربه کرده. چنین چیزی نیست. اولاً پرس ماجراجو و
آنها جسور نیست، پرس دیپلماتی است که در وزارت خارجه فرانسه
کلی برای خود سوکسه دارد و اسمش هم آلکسی لژه است توی ماجراهای
جنگ دوم هم مصالحه کننده سیاسی بوده - مطرح بوده - دیپلمات، آنها
باین درجه نقش داشتن که در کلاس بالای دیپلماسی قرار می‌گیرد مردمی
که اهل سالن - اهل کریدرهای تمیز اهل اسناد محرمانه - اهل تربیون و
تالار هست، مگر دزد دریائی بوده که جسور و ماجراجو باشد؟ این نیست.
تأثیر از الوآر هم که معاذالله! و از مانلی من هم مثل شما تعجب کردم که
کجا تأثیر پذیرفته‌ام. تازه نمونه هم ارائه نداد، فکر می‌کنم شوخی
کرده! ..

۱۰۰ پیل - خوب - خیلی صحبت کردیم - اگر مایل هستید
که باین سؤال آخری هم جواب بدهید که ما را بخیر و شما را
بسلامت! بکدام يك از شعرا علاقه دارید؟

دویائی - علاقه را...

اردبیلی - مخصوصاً (علاقه) گفتم که مجبور تان نکرده

باشم اعلام کنید که:

فلانی مزخرف می گوید و بهمانی شاعر خوبی است...

«ویائی - علاقه مرا، شعر به تنهایی ایجاد نمی کند. يك مقدار خود شاعر مطرح است - اینکه زندگیش - اخلاقش - رفاقتش - مقدار حشر و نشری که بامن دارد و تسلط او بر شعرش. شعر خوب هم که نباید فقط به شیوه من باشد، چون در این صورت يك نوع شعر باید وجود داشته باشد. به تعداد شعر خوب شاعر خوب وجود دارد ولی آنهایی که من علاقه بهشان دارم و از شعرشان خوشم می آید شاملوست - الهی - سپانلو - احمدی - پیام - بادیه نشین - آینده است در این قلمرو فرزاد هم هست - هم از خودش خوشم می آید هم از شعرش که چهره ای دارد. آتشی، مفتون، آزاد، حقوقی، طاهره صفارزاده هم همینطور. این باینجهت است که در اینها شعر هم غیر از علاقه هست و گرنه دوستانی که علاقمندم به آنها و شعر هم می گویند زیادند.

طرح مطالب - پیام - کلکی - اردبیلی

محل انتشار - مجله خوشه شماره ۵۴۳ و ۵۴۴

تاریخ انتشار - مردادماه ۱۳۴۵

772-
908
570

1950

47
302
723

Call No. ~~ALH501PPE~~ Date _____

Acc. No. ~~2115~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

عضله و ذهن

اشاره :

هنوز دیری نگذشته است از شب‌هایی که چشم‌ها خواسته و
نخواستہ روی صفحات تلویزیون بدنبال توپ دوید و بحث فوتبال
به همه جا کشید.

طنز گزنده زیرمبین بسیاری حرف‌ها در زمینه نقد اجتماعی
و افراط و تفریط‌هاست که بی‌مناسبت ندیدیم این نوشته شاعر را
بخاطر ضربات هشداردهنده‌اش در اینجا بیاوریم.

«سلام، سلام و يك مساله، مساله‌ای برای مردم يك جامعه، مردم جامعه من. مردم يك جامعه وقتی کتاب می‌خوانند، چهره آن جامعه را عوض می‌کنند، یعنی به جامعه‌شان چهره می‌دهند. يك جامعه بی‌چهره را می‌شود در میان مردمی کشف کرد که در اتوبوس، در صف اتوبوس، و در اتاق‌های انتظار، و در انتظارهای بی‌اتاق، منتظرند و بهم نگاه می‌کنند و از نگاه کردن بهم نه چیزی می‌گیرند و نه چیزی می‌دهند. جامعه‌ای که گروه منتظرانش بهم نگاه کنند جامعه بی‌چهره‌ایست. و جامعه‌ای که گروه منتظرانش لحظه‌های انتظارش را در میان کتاب بگذرانند، خطی از يك چهره دلخواه می‌سازد.

من از این مساله می‌خواهم حرف بزنم، از مساله انتظارهای خالی، مساله دست‌های خالی منتظران، دست‌هایی که باید کتاب پرشان کند. اما یا در کار بازی با تسمیحاتی بی‌سبب‌اند، یا کاغذ لوله می‌کنند، یا سبیل تاب می‌دهند، یا در لابیرنت‌های بینی، دهلیز دماغ‌ها، بدنبال گمشده‌ای مرموز می‌گردند، گمشده‌ای بی‌شناسنامه که ژست يك جامعه را کشف می‌کند. راستی این انگشت‌های کاوشکار در این تونل‌های دراز، بادهان‌های نیمه‌باز بدنبال چه می‌گردند؟

از مساله پرت نیفتم، این مربوط می‌شود به خبرگان تربیت، مربی‌ها و مرباها. مساله من مساله دیگری بود، که نمی‌شود بهش مساله گفت، درد شاید بشود گفت، يك خرده شدید هست، ولی لااقل غبن هست. غبن اینکه ما هر روز خودمان را می‌توانیم تازه کنیم و نمی‌کنیم. این چیست که ما را تازه می‌کند؟ مسلماً نه از کوهنوردی صبح جمعه می‌خواهم حرف بزنم، و نه از آب دادن باغچه، و نه از تماشای فوتبال. از يك سنت گمشده می‌خواهم بگویم که پیش پدرهای دورتر ما عزیز بوده و پدرهای نزدیک آنرا پیش ما عزیز نمی‌کنند.

بالاخره این حرف را باید از جایی شروع کنم. و این حاشیه‌های تزئینی، هم وقت شما را می‌گیرد و هم شما را می‌گیرد از من. ببینید، ما روی يك غنا ایستاده‌ایم، ما روی يك ثروت نشسته‌ام، غنای يك معرفت،

ثروت ذهن، معرفت سنگینی که خط‌شناساننده گذشته ماهاست. يك معرفت كه‌ن که ثقل سالخورده آن همه معرفت‌های نوباوه و کم‌جثه را به سمت خودش می‌کشانند. و این جاذبه صاحب چنان اضلاعی است که ایدئولوژی‌های نو و بدعت‌های جوان فکر انسان امروز را از غرب و از سوهای دور متوجه شرق می‌کند، چرا که خودش بعنوان مرکز معرفت شرق قلمروی گسترده داشته است، و اگر گفتم که خط‌شناساننده تاریخ يك ملت است، خودش نیز يك خط‌شناساننده دارد که با آن، خط این معرفت‌رامی‌شناسیم، و این همان چیزی است که شما را گفتم تازه می‌کند، چطور معرفت كه‌ن، ما را تازه نگاه می‌دارد؟ با کتاب، که شما نمی‌خوانید، چرانی‌خوانید؟ این همان دم‌لی است که در حرف من تا اینجا رشد کرد و حالا يك سوزن به آن می‌زنم:

مدتی است، مدت‌هایی است که یادمان رفته وطن ما ناب‌ترین اندیشه‌های روحانی را پیشکش انسانیت کرده، گاهی یادمان می‌رود به‌چی افتخار می‌کنیم. به فرهنگی که مایه‌اش کتاب بوده است و ذهن بوده است. اگر ادعائی و دعائی در حیات چهره‌های فرهنگی و ادبی ما بوده است در قلمرو کتاب بوده است و سرنوشت کتاب. گذشته‌ما گذشته‌عضله نیست. بله، اساطیر قهرمانی هم داریم، اما هیچ قهرمانی در هیچ اسطوره‌ای، بی‌فضیلت‌های ذهن و اخلاق، ستایش کلمه و تقدس کلمه را بخودش نکشیده، نه‌پیش ما که در تمام فرهنگ‌های اساطیری در کنار پرورش جسم و حضور عضله، زندگی ذهن هست که قهرمانان می‌توانند با نجات‌های معجزه - آسایشان، پایان برای قصه‌های عجیب بسازند، شوالری، شوالیه‌گری هم به يك دست شمشیر داشت و بدست دیگر کتاب وجود این دو مشخصه بود که شوالیه را شوالیه می‌کرد.

حالا نمی‌دانم چرا ناگهان این قدر به عضله چسبیده‌ایم، چرا این قدر برای عضله هورا می‌کشیم. استاد یومها که از تماشاچی فوتبال پر و خالی می‌شوند، بانفس سالمی که ارائه می‌کنند، اگر به سلامت ذهن کمک نکنند، به آن خط‌شناساننده‌ای که گفتم در دنیا از ما می‌شناسند،

گمگی نمی کنند. استاد یوم های بزرگتری را دیده ام که درخومه پاریس پر و خالی می شوند، و هر وقت خالی می شوند صدها کتاب جیبی و صدها مجله و روزنامه روی پله ها از تماشاچی ها جا می مانند که جمع می شوند و جارو می شوند. تماشاچی فوتبال اینجا جیبش خالی است، نه از پول، از کتاب جیبی. جیب هیچکس اینجا حس کتاب جیبی نمی کند. باورزش مخالف نیستم، ولی می گویم همین قدر که از عضله حمایت می کنیم از ذهن حمایت کنیم، چرا که ما را کشور عضله نمی شناسند. يك انسان گواتمالائی نمی داند که ما برنده جام آسیائی فوتبال هستیم، برایش هم مهم نیست، و برایش مهم نیست که لیدرهای حزبی ما چه چهره هایی هستند و در ضلع جهانی نشسته اند یا نه، ولی چشم يك انسان گواتمالائی را هم که ببندی به يك ارزش اعتباری اشاره می کند و آن شعر ما و عرفان ماست. منظورم این نیست که فقط تماشاچی فوتبال ما کتاب نمی خواند، و مسافر اتوبوس نمی خواند، و منتظران شهر کتاب نمی خوانند، مدیر کل ها و وزیرهای می شناسم که در ماه و در سال يك کتاب نمی خوانند و خودشان را تازه نمی کنند. پیشنهاد می کنم اتفاقاً که جنبش کتاب خوانی را از همین سطح شروع کنیم و به عابر کوچه برسیم، تا جامعه مان چهره بگیرد. بسیار خوب، هورا برای سد، هورا برای ساختمان، هورا برای صنعت، هورا برای عضله، هورا برای تن! اما اگر در کنار این همه هورا، هورائی هم برای ذهن نکشیم، باید بگویم که عقل سالم همیشه در تن سالم نیست.

از يك گفتار رادیوئی

جای انتشار - روزنامه آیندگان

زمان انتشار - اردیبهشت ۵۱

هیچکس به فکر سرخیوست‌ها نیست!

اشاره :

بایداله رویائی که چندروز پیش ازفستیوال شعر یوگسلاوی
به ایران بازگشت نشست وگفتگوئی داشتیم. دراین گفتگورویائی
ضمن اشاره بهسفر خاطره‌انگیز خویش بهیوگسلاوی، سخنانی
پیرامون تعهدومسئولیت شاعر که درفستیوال شعر یوگسلاوی مطرح
شده بود عنوان کرد که شنیدن این سخنان از زبان رویائی کاملاً
تازگی داشت آنچه در زیر می‌آید ماحصل این گفتگوی ماست.

گلزاری

س. - از سفر خاطره‌انگیزی می‌آئید، از فستیوال شعر
یوگسلاوی - بویژه آنکه اولین بار است که يك شاعر ایرانی
در فستیوال بین‌المللی شعر شرکت می‌کند کمی در خصوص این
فستیوال حرف بزن و اینکه چگونه چطور شد تو را دعوت کردند.

- وقتی من در پاریس بودم روزی میان عده‌ای از شاعران با
«دراش کورج» ، منتقد معروف یوگسلاوی آشنا شدم. «رجب» در این
برخورد از شعر من خوشش آمد و خواست در فستیوالی که در ماه اوت در
کشورش برپا می‌شود بعنوان شاعر ایرانی شرکت کنم، من موافقت کردم
و «رجب» به مسئولان فستیوال نامه‌ای نوشت و پس از مدتی دعوتنامه
شرکت در فستیوال بدستم رسید در دعوتنامه فستیوال سه برنامه پیشنهاد
شده بود : شرکت در جایزه «تاج طلائی» بایک شعر منتشر نشده، شرکت
در شعرخوانی‌های شبانه‌ی استروگا و گفتگو درباره‌ی شعر متعهد.

فستیوال بین‌المللی شعریوگسلاوی که نامش را گذاشته‌اند شب‌های
«استروگا» ۸ سال است که هر سال در ماه اوت در «مقدونیه» جنوب
یوگسلاوی که در ساحل دریاچه «اخرید» برپا می‌شود، در مقدونیه شعر
بطرز عجیبی بازنگری مردم آمیخته است درست مثل ایران. وقتی
به یوگسلاوی رسیدم فرستاده‌هایی از فستیوال مرا در فرودگاه استقبال
کردند سرپرست این فرستاده‌ها دختری بود بنام «اسلو بدونکا» که در زبان
یوگسلاوی یعنی آزادی.

شب را در بلگراد در هتل «اسلاویا» ماندم و صبحش «دوشان مایتج»
شاعر بزرگ یوگسلاوی بدیدم آمد و ما را در بلگراد گشت و گذاری
داد. من از «دوشان مایتج» در ۸ سال پیش چند شعر خوب و معرفی گونه‌ای
ترجمه و در «آژنک» جمعه آنزمان چاپ کرده بودم.

برای شرکت در فستیوال قرار بود به مقدونیه جنوب یوگسلاوی
بروم وقتی به آنجا رسیدم شاعری از مقدونیه مرا پذیرفت و ترجمه اشعارم
را به زبان «مقدونیه» نشانم داد این شعرها را قبلاً در پاسخ دعوتنامه فستیوال
فرستاده بودم. در برخورد این فستیوال من وقتی در میان پرچم کشورهای

شرکت کننده پرچم ایران را دیدم تکان عجیبی خوردم میدانم آدم وقتی از کشورش دور می گردد بطرز وحشتناکی ناگهان ناسیونالیست می شود. در اولین شب شعرخوانی، ایران شرکت داشت من آن شب «دلتنگی ۸» را خواندم که ترجمه آن نیز توسط يك آكتوريس یوگسلاوی خوانده شد، آن شب وفردای آن شب همه شاعران و منتقدانی که در فستیوال شرکت کرده بودند ایران را برنده ی جایزه «تاج طلائی» می دانستند چون از رادیو، تلویزیون و روزنامه های یوگسلاوی که بیش از همه راجع بمن حرف می زدند چنین استنباطی می کردند يك چیز جالب هست که برای ت بگویم وقتی در «مقدونیه» روزنامه ها و یا رادیو مصاحبه ای بامن می کردند و یا شعری از من می خواستند بلافاصله در برابرش مقدار زیادی پول بمن می دادند و من نمی دانستم که «دینار» پول یوگسلاوی را چطور خرج بکنم چون خارج از یوگسلاوی پول آن غیر قابل خرج بود.

س- کمی از شاعران شرکت کننده در این فستیوال حرف بزن، از شعرشان، از خودشان و از زمینه ای که از کشورشان داشتند اصولاً مردم به کدامیک از شاعران شرکت کننده بیشتر ابراز احساسات نشان می دادند.

- مدیر این فستیوال «آتسو شوپف» بود که خود یکی از ۵ شاعر یوگسلاوی است و طبعاً بسیاری از همکاران او در فستیوال شاعران و رفقای او بودند از جمله «ماتیاماتیفسکی» شاعر معروف مقدونیه که مدیر تلویزیون آنجا نیز هست و شاید بهمین دلیل از هر شاعر مقدونیه می پرسیدم که چکار می کند بلا درنگ می گفت در تلویزیون مشغول هستم بعد از اینها يك شاعر دیگر یوگسلاوی بود بنام «ماک دیزدار» که بسیار محبوب جماعت شنونده بود و برنده ی جایزه «کورون دور» نیز شد، شاعران چکسلواکی با لب های فرو بسته می آمدند و سر به گریبان می ایستادند شعر می خواندند و بعد بدون نگاه و توجه به اطراف می رفتند این شاعران اغلب چهره ای غمزده داشتند و شاید بیشتر بدین دلیل بود که بیش از همه مورد تشویق

مردم قرار می گرفتند ، شاعران روسی اغلب دست پشت کمر و یا دست در جیب شلوار شعر می خواندند و در شعر خوانیشان غرور عجیبی بود. گذشته از اینها بدون شکسته نفسی باید به تو بگویم که تنها شاعر خارجی که شعرش چندین بار در فستیوال تکرار شد شعر من بود شاید مردم از یکنوع شعر تازه و ناشناخته خوششان آمده بود و شاید هم بخاطر آنکه شرقی تر بودم .

س- شاعران و منتقدان و اصولا شعر دوستانی که در «استروگا» اجتماع کرده بودند از شعر معاصر ایران هیچگونه سابقه ذهنی داشتند؟

- متأسفانه باید به تو بگویم نه و این برایم دریغ فراوانی همراه داشت شاعران کشورها وقتی از شعر معاصر ایران تصویری پیدا می کنند غالبا دیدم که به حیرت فرو می روند و آن عده که نشریه ای و یا مجله ادبی داشتند متأسف می شدند که چرا تا کنون در خصوص شعر امروز ایران بی خبر مانده اند من در این سفر دریافتم و به این نتیجه رسیدم که شرکت در این گونه مجامع و سفرهای ادبی بزرگترین خدمت را می تواند به ادب ایران بکند.

س- شاعران شرکت کننده در فستیوال در مجموع به فرم شعر بیشتر توجه داشتند و یا به محتوای آن - البته این در صورتی برایت قابل جواب گفتن است که تو در این خصوص با شاعران گپ زده باشی نه آنکه از روی ترجمه شعرشان به خواهی قضاوت کنی .

- من در فستیوال اصولا با شاعرانی آشنا شدم که بشعر احساس نزدیکی می کردند. در میان آنها می توانم به «ژان لوئی دوبی ریس» فرانسوی و «مک دیزدار» شاعر یوگسلاوی از «زاگروب» را نام ببرم که در مجموع یا طرز فکر من در خصوص شعر همسایه بودند. عده زیادی از شاعران

روماني وچکسلواکی به جهت آنکه ترجمه شعرشان را در دست نداشتم و از طرفی مهم تر از همه به زبانشان آشنا نبودم نتوانستم قضاوت درستی بکنم فقط با شاعر کم سن و سال چکسلواکی « کامیل » که در شبهای استروگا مورد استقبال مردم بیش از دیگران قرار می گرفت توانستم حرف زیادی بزنم او به فرم شعر اهمیت می داد و شعر را خالی از موزیک و فرم چیز پرتی می دانست البته محتوا نیز منظور نظرش بود.

شعرهایی که در این فستیوال ارائه شد غالباً شعرهای متوسطی بود شاعران تونسی و مصری شعرهایشان در ردیف شعر دست سوم و چهارم کشور مابود من این مسئله را بیشتر از جنبه های اوزان عروضی و نزدیکی زبان و ترجمه شعرهایشان دریافتم.

من - گفتمی که در فستیوال شعر سخنرانی هایی هم پیرامون تعهد و مسئولیت شعر ایراد شد لابد این را هم فراموش نکرده ای که در خصوص متعهد نبودن تو در شعر سخن فراوان گفته اند دلم می خواهد بدون پرده باتو در خصوص تعهد شعر حرف بزنم ضمناً این را فراموش نکن که بگوئی در این سخنرانی ها چه گفتی و چه نقشی داشتی.

- بالاخره مرا بجائی کشاندیکه می دانستم باید در این خصوص با تو حرف بزنم من در فستیوال پس از آن که سخنرانی های شاعران و منتقدان را شنیدم ده دقیقه اجازه صحبت خواستم و بدون شکسته نفسی باز می توانم بگویم که آنچه گفتم بعنوان نتیجه گیری این مناظره اعلام شد من گفتم: حرف از تعهد در شعر حرف تازه ای نیست در کشور ما دیری است که از این مسئله باشباع سخن گفته اند. و شاید در کشورهای شما هم - اما تعجب می کنم که هنوز فستیوال مقدونیه خود را به چنین مسئله ای مشغول داشته است بیائید شعر متعهد را فراموش کنیم و بجای این بحث ها قبول کنیم که شعر پیش از آنکه متعهد شود باید متعهد کند شاعر اگر شاعر است درونش بتمام مسائل جهان و حیات دور و برش حساس و گذراست و اگر شاعر درونی گیرنده و صادق نسبت به حیات زمانش ندارد شاعر نیست.

پس باید از درون متعهد صحبت شود نه از شعر متعهد وقتی درون متعهد شد شعری که از آن درون برمی آید متعهد نیست، متعهد کننده است از کدام تعهد حرف می زنید از تعهدهای جهت داده شده از تعهدهایی که جهتشان را روزنامه ها، ایدئولوژیها، حزبها و سازمانها تعیین می کنند و نشان می دهند و یا از تعهدی که درون شما بشما ندا می دهد؟ همه از ویتنام، سیاهها، فاشیسم و صلح حرف می زند چرا که همه از این حرف می زنند.

چه کسی به سرخپوستها فکر می کند؟ هیچکسی بفکر سرخپوستها نیست، نژاد سالمی باتمام خصائل از شرف و غیرت که در طول تاریخ قربانی شده است و هنوز این قربانی ادامه دارد هنوز سفیدها دهکده ای از سرخپوستها را در يك ساعت با مسلسل معدوم می کنند هنوز سفیدها برای قطع و انهدام نسل سرخپوستها قرص و آمیب در میانشان توزیع می کنند. سازمان ملل متحد با ارگانهای بشمارش فقط یاد گرفته است از صلح و از سیاهان حرف بزند اگر از تعهد می گوئید به سرخپوستها هم فکر کنید چرا منتظرید که جهت تعهدتان را بشما نشان بدهند ایدئولوژیها و هیاهوها غالباً دروغند اما سرخپوستها دروغ نیستند نژادی در طول تاریخ منهدم می شود و چون این جهت را بشما نشان نمی دهند در این جهت برای شما تعهدی وجود ندارد - از تعهدهای جهت داده شده دست بکشید شعرتان را بگوئید به نداهای صادق و راستین درونتان جواب بدهید هرچه بود.

می - با این حرارت و جنب و جوش که حرف زدی حتما حاضران در فستیوال حیرت زده شدند؟

- کاملاً همینطور است همه حیرت کردند و ابتدا بتصورشان می رسید که من شوخی می کنم اما بعد وقتی چشمان مرطوبم را دیدند همه را سکوت دربرگرفت و به یادشان آمد که نژادی در تاریخ قربانی شده و تاریخ نیز آنرا فراموش کرده است - نژادی که صدایش را کسی نمی شنود چون

که از دانشگاه سر در نمی آورد و شکارش را نیز از یاد نبرده است.

س- اگر من با این یادآوری که در کجا هستیم و چه می گوئیم حرف زدن تو را در خصوص سرخپوست ها در استعار گفتن سخنی ناگفتنی به حساب آورم تو می خواهی بگوئی که شعرت متعهد است اما تعهد تحمیلی را نمی پذیرد می گوئی درون مطرح است و شاعر از راست یابی درون به تعهد دست می یازد آیا ممکن نیست این درون را که تو می گوئی چیزی را که از بنا گوش شاعر دورتر نیست احاطه کند؟

- من اگر متعهدم باشم من که اهل تعهد نیست فرق می کند، شعر من وقتی از «من» برمی خیزد ممکن است از «من» متعهد، از «من» بی تفاوت از «من» بیغار و یا از من «من» برخیزد و بهر حال در لحظه ای که شعر از «من» برمی خیزد این من «من» دیگری است در لحظه ای که متأثر هستم و شاعر یعنی قدرت گفتن را دارم شاید تمام ارگانایسم بدن من بر نکته ای ایستاده باشد که قتل يك انسان سیاه، گرسنگی يك هندی و... بر آن تمرکز یافته است و یا سلسله اعصابم در جذب يك عضو جنسی سیرو تعالی دارد می بینی که من صمیمیت دارم و در گفتن اباء ندارم که فی المثل در شعرم از جنسیت حرف بزنم یا از فقر و گرسنگی این بسته به خلجان اعصابم دارد که چه چیز را در لحظه سرودن انعکاس دهد آنها که مرا به بیت تعهدی پر خاش می کنند از کنار راست خیابان چپ روی می کشند و برپاهای من و اسماعیل شاهرودی ایستاده اند. من منتظر نمی مانم تا بمن بگویند که تعهدم چیست، هیچکس به فکر سرخپوستها نیست.

س- من این سخن از «سرخپوستها» را سرزمینی تلقی می کنم و اینکه تو گاه در شعرت تعهد می پذیری که می گوئی «من از هراس عریانی - برخویش جامه کردم نامم را» این همان عریانی و گمنامی نیست که آدم های جهان سوم با آن دست به گریبانند و تو بیشتر نشان می دهی و کمتر می گوئی؟

- چرا که کاملاً همینطور است من نشان دادن را به گفتن معمولی

ترجیح می‌دهم، خواننده‌ای که شعرم را بشکافد می‌دانم که از آن ناراضی
 برنمی‌گردد چون که آینه ذهن او همیشه بوده‌ام زیرا هرچه مرا درهم شکسته
 او را نیز درهم شکسته است و چون من يك آدم تجربی هستم و می‌دانم
 که در کجا هستم و چه می‌گویم البته بقول تو - از شعری که از دلتنگی‌ها
 مثال آوردی خوشم آمد چون حرف‌انگیز است فکر کن که اگر من پیروز
 می‌بودم مسلماً عربان نبودم و این شکست است که عربانی است و در
 عربانی چه چیز صمیمی‌تر از نام آدم است برای جامه کردن و ناچار شعر گفتم
 ویدالله رویائی شعر گفت و نام من جامه من شد.

در جهان سوم که گفتم آدم به ندانم کاری می‌رسد یکی می‌رسد به -
 شاعری دیگری به نجاری.. و همین‌طور خلاصه به پوشاندن عربانی. چرا که
 عربانی سرگردانی است و من نمی‌توانم سرگردان باشم چون سرگردانی
 پس از شکست، مرگ است و من نمی‌خواستم بمیرم. شکست من از فریب
 دیگران بود آنها که مرا غیر متعهد می‌گویند کجا فریبی مثل فریب مرا
 خورده‌اند و اصلاً فریب دیده‌اند، بلکه مسئله در این است گلزاری عزیز.

مصاحبه‌کننده - گلزاری

جای انتشار - آیندگان

تاریخ انتشار - شهریور ۴۸

شعر و دیدار

اشاره :

«روپائی» شعرش را که خیلی پاك و پاكيزه روی يك كاغذ سفيد نوشته است، برآيم می خواند و بعد آنرا بدستم می دهد .
كمی با كاغذهائی كه پر از ارقام وعدد است - اندر مقام مدیركل حسابداری تلويزيون - پس و پیش می كند و یعنی دارد فرصتی می دهد كه يكبارهم خودم آنرا مرور كنم - كه دوبار شد و بعد سئوالم را طرح می كنم :

در لحظه خاکستر...

در لحظه خاکستر
رفتارم از آتش بود
وقتی که می دیدم ابری قفسم را می گرئید

زندانم در صدای آتش می بارید
وقتی که رفتار بلند آب
با حاشیه های سرنگون می آمد
پر می شدم از خیال های مصنوع

انگار که گردبادها و نور
بر روی جهان ناشکفته مرگ
بی شکل شود
در سینه آسمانی از باد و صداهای بلور

در لحظه خاکستر
ابری قفس جهانی ام را می گرید
وقتی که رفتار بلند آب
شکل قفس است
وقتی که مرگ شکل آزادی است

در لحظه خاکستر

فروردین ماه ۱۳۵۰

من - دکتربفرمائید شعر «در لحظه‌ی خاکستر» را در چه زمانی و با چه روحیه‌ای سرودید؟

دکتر دیائی: قبلاً بگویم از نظر من شعر گفتن در دو حالت پیش می‌آید یکی اینکه ما تصمیم می‌گیریم که شعری بگوئیم و این شعر قبلاً فرم می‌گیرد و بروی کاغذ می‌آید. حالت بعدی این است که بدون انتظار و خواست ما، شعری در ذهنمان می‌نشیند. و این شعری است که بعداً باید روی کاغذ فرم بگیرد.

شعر «لحظه‌ی خاکستر» من این حالت دوم را داشت.

يك غروب ابری بود، و آسمان در آستانه باریدن، غروب‌منهای ابری بودنش خودش احساسی از خاکستر به آدم می‌بخشد و اگر ابری باشد این احساس شدیدتر می‌شود، مثل اینکه لحظه‌های بیرون و هوا و کائنات در خاکستر نشسته، بنابراین تمام لحظه‌هایی که بیرون از پنجره هست لحظه‌هایی هستند که جنسشان از زمان نیست، از خاکستر است. و این غروب، این خاکستری من باب سرگردانی بودنش من باب مبهم بودنش خودش اندوهی به آدم می‌دهد. بخصوص اگر ابری باشد. اندوه و مالیخولیا باهم يك تصویر می‌سازند.

و این تصویر اولین کیفیت سرودن این شعر بود. یعنی بیان زمان و مکان ساختن شعر. اما خلجانی که در درون من بود، ساختمان دیگری داشت که با بیرون فرق می‌کرد یعنی جنسش از آتش بود، در چنین خلجانی حس کردم که باران میله‌های زندان من است و در کنار شعله‌های درون، ابری بود که زندان مرا می‌بارد.

«وقتی که می‌دیدم ابری قفسم را می‌گرثید»

«وقتی که رفتار بلند آب»

«با حاشیه‌های سرنگون می‌آمد»

رفتار من از آتش می‌شد و زندان من با صدای آتش می‌بارید چرا که وجود من با طبیعت اطرافم یگانه شده بود. همینکه گفتم باران برای من قفسی می‌سازد ارتباط روحی ما باهم بود، با طبیعت اطرافم و گر نه

چرا حس نمی‌کردم باران برای من جنگل می‌سازد چرا موسیقی می‌سازد و خیلی چیزهای دیگر که می‌توانست بسازد، چرا که از حاشیه‌های آب سرنگونیش را می‌دیدم چرا روانی آنها را نمی‌دیدم.

اینجاست که آدم بیاد مرگ می‌افتد، و از قفس به یاد آزادی می‌افتد و قفسی که باران می‌سازد يك قفس جهان می‌شود. برای اینکه آدم اشتراکی بین فرد و انسان زمان خود می‌بیند و قفس من قفس همه آنها می‌شود. اینست که می‌گوییم:

«در لحظه‌ی خاکستر»

«ابری قفس جهانی‌ام را می‌گیرد»

«وقتی که رفتار بلندآب»

«شکل قفس است»

و این ناشی از ویرانی روان من در آن لحظه ابری غروب است که رفتار آب را با همه تعالی که دارد شکل قفس می‌بینم و از قفس آزادی می‌خواهم، ولی آیا آزادی پشت پنجره من جاری هست؟ و آیا این سوی پنجره، ویرانی‌های روان من اضلاع مرگ را می‌سازد و ضلع مرگ ضلع آزادی است؟

البته قصدم این نیست که این شعر را به خاطر شعار دادن گفتم، چون شعار بسیار می‌شود داد. منظورم اینست که تمام عوامل طبیعت، باده‌ها و نور، غروب، که می‌گوییم لحظه‌های خاکستری دارد، لحظه‌های ناشکفته من هستند، و همین غروب با سرگردانی، رهائی و بی‌شکلی و بلا تکلیفیش نوعی امپرسیون بمن می‌دهد منتها محور این امپرسیون همانی است که می‌گوییم:

در حاشیه‌های سرنگون آب

«پر می‌شدم از خیالهای مصنوع»

یعنی این فرم هست که این حرفها را بمن می‌دهد رفتاری که آب دارد با حاشیه‌هایی که سرنگون می‌شوند.

همیشه این لحظه‌ها برای انسان پیش نمی‌آید و ناچار آدمیزاد

شعر خوب را کم می گوید و اگر يك شاعر یا نویسنده بخواهد آرتیست باشد باید نوشته های خوب لحظه های خوب را فرم بدهد و گرنه بسیار نوشتن و انبار کردن، نویسنده در واقع نویسنده ای دوسوسمار نشان می شود که هی می نویسد. هی می نویسد!

بنظر من آنهایی که بسیار ارائه می دهند آرزوی توقع کم در خواننده دارند، چون بسیار نویسی با توقع مردم در مسیرهای مخالف می روند و وقتی توقع بسیار می شود که هوش بسیار در مردم باشد و بسیار نویسی در جویبارهای کم آب بی توقع، جستجوی ارتزاق می کند.

س- از رویائی می خواهم درباره شعرش، آخرین حرفش را عنوان کند.

دکتر رویائی: حرف من این است که آزادی قربانی داشته ، آنقدر قربانی داشته که شکل مرگ شده، شکل آزادی و تا آنجا که آزادی معنای دیگری پیدا می کند که آزادی یعنی نرسیدن، آزادی یعنی سرساعت نرسیدن و تصادفاً آنهایی که سرساعت می رسند توانسته اند آزادیهای عاریه داشته باشند. من همیشه يك لحظه دیر رسیدم.

مصاحبه کننده - شکوه فرهنگ

جای انتشار - مجله فردوسی

زمان انتشار - اردیبهشت ۵۰

خون و جنون

ای حلقه‌وار
جسم من از کدام سو
محصور می‌شود
بالا فریضه‌های جنون
پائین غریزه‌های خون

۵۵۲۲۹

مصاحبه‌ای را که در زیر می‌خوانید،
گفتگویی است بین André Laude
و یدالله رویائی، که در روزنامه
Combat پاریس (شماره پنج‌شنبه،
۷ اوت ۱۹۶۹) چاپ شده است.
ترجمه‌ی این مقاله را از این لحاظ در
اینجاست آوریم که اصولاً از حرفه‌ایی که
در باره شعر امروز فارسی زده می‌شود
بی‌اطلاع نباشیم. خصوصاً که پای
خارجی و نگاه و قضاوتش در این حرفه‌ها
دخیل است.

بررسی کتاب

شاعری ایرانی در پاریس

اشاره :

در سن سی و هفت سالگی، یدالله رویائی، یکی از بهترین
شاعران کشورش به شمار می‌آید. چهار مجموعه شعر منتشر کرده است؛
يك اثر تحقیقی در زمینه‌ی هنر شاعری در دست دارد، و مقالات
بسیاری در روزنامه‌ها و مجلات کشورش نوشته است. در تهران یکی
از مهم‌ترین نشریه‌های ادبی ایران را اداره می‌کند، و نیز یکی از
مشاغل مهم تلویزیون ایران را به عهده دارد. و بالاخره اینکه، از
بهترین کسانی است که در کشورش، با ادبیات قدیم و جدید فرانسه
آشناست. یدالله رویائی، بر سبیل مأموریتی که در پاریس دارد،
با کمال لطف به سؤالاتی که درباره‌ی فعالیت‌های شاعرانه‌ی زادگاهش
شد، جواب داد. فعالیت‌هایی که ما سخت با آن بیگانه‌ایم، و باید
به این مسأله کاملاً اقرار کنیم.

آندره لود André Laude - شعر در کشور شما چه مقامی دارد ؟

یدالله رویائی - مقامی شبیه فوتبال.

آ.ل - یعنی چی ؟

ی.د - در ایران شعر شنونده‌ها و تماشاچی‌هایی دارد، که تقریباً با تماشاچی‌های مسابقه‌های فوتبال برابری می‌کنند. اغلب اتفاق افتاده است که بلیط‌های ورودی، دویا سه روز قبل از شب‌های شعرخوانی تمام شده است. شعر در خون ایرانی است؛ و ایرانی باشعر زندگی می‌کند.

آ.ل - با این همه علاقمند، پس باید کتابهای شعر قاعداً تیراژهای زیادی داشته باشد.

ی.د - حتماً. خیلی بیشتر از آنچه در فرانسه هست. البته اگر درصد بیسوادی اینقدر بالا نبود، کتابهای شعر در کشور ما تیراژی شبیه تیراژ رمان در کشور شما داشت. در ایران کتابهای شعر نو معمولاً با سه هزار تیراژ منتشر می‌شود. البته مورد حافظ استثنائی است. چون حتی بوسیله «بیسوادها» هم خوانده می‌شود و تیراژی چون تیراژ قرآن دارد.

آ.ل - شما، یدالله رویائی، کی هستید ؟

ی.د - من سی و هفت سال دارم و متعلق به نسلی هستم که به دنبال حوادث سیاسی سال ۱۹۵۳، در ادبیات ایران، متولد شد و به «نسل مغلوب» یا «نسل خسته» از آن نام می‌برند، با دختر سویسی دلربائی ازدواج کرده‌ام، در تلویزیون کار می‌کنم، شعر شاعران خارجی و مخصوصاً فرانسوی را ترجمه می‌کنم، و یک آنتولوژی از شعر فرانسه در دست تهیه دارم: با شعرهایی از Yves Bonnefoy و Bernard Noël و Guillevic و غیره.

آ.ل- این نسلی که از آن حرف می‌زنید، وظاهرآ به گمان
من باید به حیات شعری کشور شما مسط باشد، چندتا شاعر مهم
دارد؟

ی.د- یکی فروغ فرخ‌زاد که در سال ۱۹۶۶ در يك حادثه‌ی اتوموبیل
کشته شد، و از بهترین شاعرهای ما بود، و آزاد، و آتشی و رحمانی.
اینها چهار نفر از شاعرانی هستند که از این نسل برخاسته‌اند. غیر از اینها
باز هم در این نسل گروهی از شاعران وجود دارند که خلاقیت‌هایی از آنان
راه‌های تازه‌ای را در شعر گشوده است. مثل تمیمی، حقوقی، و براهنی،
که این آخری بخصوص در نقد مشهور است.

آ.ل- نسل قبل از شما، که بدون شك به شاعران نسل شما
الهام بخشیده است، گرچه بصورت پراکنده و منقطع، چگونه
نسلی است و شاعرانش کدامند؟

ی.د- این نسل که پیش از نسل ما در شعر وجود دارد چند ستاره‌ی
درخشان دارد: شاملو، سپهری، نادرپور. اینها برای رهایی شعر نو و کمال
آن، در کارهای خودشان مبارزه را شروع کردند و شعر را با ندهای
تب‌آلود و گونه‌گون جهان آشنا کردند. اما نسل ما جستجو، بدعت و کاوش
را دورتر برد، به ترکیبی از نوطلبی و میراث زنده‌ی سنت.

آ.ل- بارزترین اثر ادبیات خارجی در تکامل و توسعه
شعر ایران کدام است؟

ی.د- اساساً تأثیر ادبیات فرانسه است. سمبولیسم نقشی تعیین-
کننده بازی کرده است. اما بعد بخصوص سوررئالیسم محیط تغنی ما را
وسیع کرد. سوررئالیسم جریان وسیر شعری ما را تکان داد. نوشته‌ها،
فریادها و سرودهای André Breton و Eluard و یارانشان اثرهای
زلزله‌وار در کشور ما داشته است.

آ.ل- شاعران خارجی که به کمک ترجمه‌ی آثارشان در کشور شما بیشتر از همه مشهورند کدامند؟

ی.د- از آنچه مربوط به فرانسه می‌شود می‌توانم نام‌هایی چون Valéry ، Verlaine ، Baudelaire ، Rimbaud ، شعرهای والری را که شخصاً ترجمه کرده‌ام. و همچنین Aragon ، Eluard ، Aimé ، Lorca ، André Breton ، st-John Perse ، Octavio Paz ، Pablo Neruda ، Maiakowski ، Césaire ، E.E.Cummings ، Ezra Paund ، T.S.Eliot مقامی انکارناپذیر نزد ما دارند. اینها همه آواز ما را که از اعماق زمین ایران ریشه گرفته است و هنوز از گلهای اصفهان معطر است آبستن می‌کنند.

آ.ل- بنابراین، اینطور که من فهمیدم، شعر در ایران با زندگی روزمره آمیخته است؟

ی.د- یقیناً. روزنامه‌ها شعر چاپ می‌کنند. «فرانس سوار» ما مصاحبه‌های شاعران ایرانی و خارجی را منتشر می‌کند. در کشور ما شاعران در حال و روز خود چیزی نمی‌بینند که از آن عار داشته باشند، آنها متعلق به جامعه‌اند. دوستشان دارند و احترامشان می‌کنند. و به شعرهایشان گوش می‌دهند.

آ.ل- حرف‌های شما شاعران فرانسه را به گریه خواهد انداخت.

ی.د- از آنها معذرت می‌خواهم. اما این حقیقتی است. آرزو می‌کنم که آنها نیز روزی مثل ما راه گوش‌های مردم را پیدا کنند.

آ.ل- به گمانم ادبیات فرانسه باید به گرمی در ایران استقبال شده باشد، درست است؟

ی.د. بله. ما بسیاری از آثار شما را ترجمه کرده ایم. آثار داستان- نویسان بزرگ شما، فیلسوف ها، والبته شاعران هم. ما گوش به کشور شما داریم. من به سهم خودم فرانسه و پاریس را خیلی دوست دارم. گرچه اینبار دلم گرفته است از اینکه پاریس دارد عوض می شود. شنیدم که «Dome»^۱ را دارند برمی چینند پس پاریس دیگر آن پاریس من نیست.

«شعرهای یدالله رویائی روز چهارشنبه ۱۳ اوت ۱۹۶۹ در شب شعری Soirée Poétique که مسئولان گالری سن ژرمن دپره برای او ترتیب داده اند با حضور خود شاعر خوانده خواهد شد (بولوار سن ژرمن، شماره ۱۸۴). ژان برتون Jean Breton شاعر را معرفی خواهد کرد، و ما چند مصرع از شعر یدالله رویائی را در اینجا می آوریم:

Sur les eaux
C'est la voix des pas de l'aube
Une femme joyeusement
Traverse l'escalier

(بر آب ها،
صدای گام سپیده دم است.
زنی که شادمانه
برپله ها گذر دارد....)

پایان ترجمه ی مقاله ی کومبا

آنچه در زیر می آید، گفتگویی است با آقای یدالله رویائی و مربوط به مطالب مقاله کومبا - ویکی دو مطلب متفرق دیگر در یک دیدار کوتاه .

بررسی کتاب

۱- (Dome) نام کافه ای است در بولوار مون پارناس که از دیرباز تا به امروز محل ملاقات شاعران و هنرمندان پاریس است - مترجم)

بررسی کتاب - چرا از نیما واخوان در گفتگوئی که با
«آندره لود» داشته‌ای نامی نبرده‌ای؟

یدالله دویائی - این مصاحبه مستخرجی است از مصاحبه‌ی مفصلی
که آندره لود بامن برای مجله‌ی Magazine Littéraire کرده‌است.
او در این استخراج خیلی از حرف‌ها را بعلت تنگی صفحه‌ی ادبی کومبا
حذف کرده‌است. از جمله حرف‌های مربوط به نشر جدید و نویسندگان
معاصر را حرف‌های مربوط به نسل نیما، حرف‌های مربوط به نسل تازه
شعر فارسی و شاعران موج نو و شاعران شعر حجم.

ب.ك - فکر می‌کنی جواب به سؤال مربوط به نسل بعد
از نیما یعنی نسل شاملو کافی و درست باشد؟

ی.د - جواب به این سؤال خیلی مفصل بود که آندره لود آنرا در
این چند سطر که می‌خوانی خلاصه و فشرده کرد و در این فشرده‌گی می‌بینیم
که خیلی از معانی جای خودشان را عوض کرده‌اند. واخوان هم که
می‌گوئی، جایش در میان نام‌های همین نسل بود منتها در لحظه‌ی گفتگو
بیاد او نیفتادم. ایکاش می‌افتادم. از این گذشته، اسم بردن از چند شاعر -
یا اسم نبردن از دیگران - نه چیزی به کسی می‌افزاید و نه چیزی از کسی
کم می‌کند. صحبت نام‌ها صحبت نمونه‌ها است.

ب.ك - آندره لود کیست؟

ی.د - آندره لود خود از شاعران شناخته شده‌ی فرانسه است، سومین
مجموعه‌ی شعرش جایزه‌ی ادبی Pont de l'épée را برده‌است. علاقمند
به تمدن شرق و فرهنگ ایران است. متن کامل مصاحبه‌ی او بامن که برای
شش صفحه‌ی مجله‌ی ماگازین لیترر تنظیم شده است، منتشر خواهد شد و
تو تمام کمبودهای این مصاحبه را به صورت کامل خواهی خواند.

ب.ك - خدا کند.

ی.د- فقط باید عکس‌ها را از ایران برایش بفرستم. با نمونه‌های کوتاهی از شعر.

ب.ك- در مجلس شعرخوانی در گالری سن ژرمن دپره خودت هم شعر خواندی؟

ی.د- من فقط يك قطعه شعر به فارسی، به تقاضای جمعیت، خواندم. ترجمه‌ی شعرهای مرا سه نفر از هنرپیشه‌های فرانسوی (دو زن و يك مرد) خواندند که خیلی استقبال شد. René Chabert نام هنرپیشه‌ی مرد آن شب بود که صدایش و نامش معروف است. رادیو پاریس جریان شعرخوانی را در آن شب ضبط کرد و در پایان مجلس، مصاحبه‌ای هم با من کردند که در برنامه Inter Actualité رادیو پاریس (دوشنبه شب هاساعت ۸) پخش می‌شود.

مصاحبه‌کننده - آندره لود

جای انتشار - نشریه ادبی کومبا - فرانسه

جای انتشار ترجمه - بررسی کتاب شماره ۱ دوره جدید

زمان انتشار - اوت ۱۹۶۹

772-
908
570

1950

421
302
723

Call No. ~~Amesbury~~ Date _____

Acc. No. ~~1950~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

کود کی کویری

اشاره :

یدالله رویایی به سال ۱۳۱۱ در روستای جعفرآباد دامغان متولد شد. تا شانزده سالگی در دامغان به تحصیل پرداخت و بعد به تهران آمد. دوری متوسطه را در دانشسرای مقدماتی به پایان رساند و سپس به شهرزادگاه خود بازگشت. دوسالی را در دامغان به کار تدریس پرداخت و در مرداد سال ۱۳۳۲ باز به تهران آمد و در دانشکده حقوق به تحصیل ادامه داد. رویایی از همین سال دریافت که شعر پناهگاه امن زندگی اوست و به طور جدی به آن پرداخت. رویایی، پس از گرفتن لیسانس حقوق قضایی، دوره دکترای حقوق سیاسی را گذراند، و از سال ۱۳۳۵ در وزارت دارایی به خدمت مشغول شد. در سال ۱۳۴۷ ازدواج کرد و اکنون پسر چند ماهه‌ای به نام «همام» دارد.

زادگاه رویایی دهی است که بر حاشیه ی کویر قرار دارد.
 رویایی دوران کودکی را در کویر گذرانده است و به قول خودش
 «کودکی کویری» داشته است. فضای ذهنی او از آن زمان
 مایه های زیادی گرفته است. هر شاعر یا نویسنده، و به طور کلی
 هر هنرمند؛ همواره تصویرهای دوران کودکی را به یاد دارد.
 در نخستین کتاب شعر رویایی همه جا تصویرهای کویری نمایان
 است، و می بینیم که ماجراها، دیدنیها و فضای دوران کودکی
 در ذهن شاعر مانده اند: آفتاب، عطش، قناتهای خشک، شن، باد،
 قلعه های متروک، مسجدهای ویران، مارونمک چیزهایی هستند
 که فضای کویر را می سازند. این تصویرها را در کتابهای بعدی
 شاعر نیز می توانیم دید. ماجراها و فضای زندگی دوران کودکی
 يك شاعر، نه تنها تربیت اجتماعی، بلکه تربیت ذهنی او را هم
 می سازد. شاعر در کویر بارها شاهد کشتارهایی بوده است که
 بر سرباریکه ای آب میان دهقانها در گرفته است. مارهایی را
 دیده است که ساعتها روی دم می نشینند و دهانشان را، مثل
 دوشاخه ی درخت، باز نگه می دارند تا گنجشکها را فریب دهند.
 شاعر تصویر گنجیشکی را که از حلقوم مار پایین می رود همواره
 در چشم انداز ذهن می بیند.

روایای هنگامی که از «آب» سخن می گوید، تنها به پاکی،
 صفا و طراوت آن نمی اندیشد. اینها به ذهن کسی می رسد که
 پیوسته در کنار دریا و سبزه زیسته باشد. در برابر برهوت کویر
 و خشکی زمین و گزندگی تابش آفتاب، باد و حکایت آب برای
 شاعر تسکین دهنده است. شاعر تجربه کرده است که قطره ای آب
 به آدمی توانایی يك لحظه بیشتر زیستن می دهد. او در پس کلمه
 «آب» خشونت های محیط زندگی خود را می بیند، خشونت هایی
 که تن و جان آدم کویر نشین را می آزارد. او خشونت و لطافت،
 هردو را یکجا در «آب» می بیند.

شاعر پیوسته در انتظار آن بوده است که:

گر زمانی ماهی بیتاب رود،

بگذرد بر بستر شنهای داغ.

و او که در دستهای سوخته و خشک کویر نشانی از آب

نمی بیند، و انتظار برایش حاصلی ندارد ، می خواهد خود ابر
بشود و ببارد و به همه ی خشکیها طراوت و باروری ببخشد ،
و می سراید:

آه شاعر، از باران مگو،
بباران!

شعر رویایی پیشتاز شاخه ای از شعر امروز است که
هرچند مخالفانی دارد، طرفدارانی نیز دارد. این نوع شعر که
«شعر حجم» نام گرفته است ، هرچند خصایص آن با خصایص
معمول شعر امروز تفاوت هایی دارد ، اما به هر حال جایی باز
کرده است. پیروان این شعر چند سال پیش بیانیه ای درخصوص
چگونگی کار خود منتشر کردند.

رویایی این حرکت شعرش را چنین توصیف می کند:

«می دانیم که هر شیء دارای سه بعد طول و عرض و ارتفاع است،
که این هر سه حجم آن شیء را می سازند . در «شعر حجم» شاعر برای
دست یافتن به واقعیت و فراتر رفتن از آن، از این سه بعد فراتر می رود.
شاعرانی هستند که برای رسیدن به ورای واقعیت خط مستقیم را برمی گزینند،
و به این ترتیب شعری که عرضه می کنند، ساده و بی پیچ و خم است. شاعران
رومانتیک از این گونه اند. گاهی شاعر به جای عبور از خط مستقیم ، از
سطح گذر می کند، یعنی از طول و عرض، در این حالت شعر اندکی پیچیده
می شود و برای دست یافتن به معنای آن کمی تلاش ذهنی لازم است،
مثل شعر سمبولیسم و تاحدودی سوررئالیسم. اما شاعر حجمگرا در همان
حال که از طول عبور می کند، از عرض و عمق نیز می گذرد، یعنی برای رسیدن
به ماوراء واقعیت و فراتر رفتن از آن از سه بعد امور و اشیاء حجمی
می سازد و جهش می کند. در این جهش جای پایی از خود نمی گذارد. به این
ترتیب شاعر حجمگرا دریافت مقصود را آسان نمی گیرد . برای همین
است که در شعر يك شاعر حجمگرا همیشه تعبیرهای تازه می توان یافت ،
و این گونه شعر اصولاً قابلیت تعبیرپذیری بسیار دارد.»

به گمان رویایی شعرهای ماندنی و جاودانی ادب ما از این خصوصیت سهمی دارد. او می گوید: «شاعر حجمگرا در همه‌ی زمانها بوده است. مثلاً می‌توان حافظ را - تاحدودی - شاعر حجمگرا خواند.» رویایی با ذکر مثالی «شعرحجم» را برایمان روشن می‌سازد:

«ببینید، از قرن‌ها پیش سیاهی چشم‌یار را به شب تشبیه کرده‌اند. این يك تشبیه ساده و قدیمی است. شاعر برای توتر کردن شعر، می‌گوید: چشم‌یار از سیاهی شب وام گرفته است. و شاعر حجمگرا برای اشاره به چشم‌یار ممکن است بگوید: چشم‌تو در انتهای شب ایستاده است، و با این شیوه بر پیچیدگی و ابهام شعر، و در نتیجه بر زیبایی و گیرایی آن بیفزاید.»

در شعر رویایی به تشبیه‌های نامأنوس بسیار بر می‌خوریم. مثلاً در شعری که از او نقل خواهیم کرد فنجان‌چای - یا قهوه‌ی محبوب را به کوهستان تشبیه کرده است. رویایی در کتاب اول خود شعرهایی دارد که به شیوه کلاسیک سروده شده است، مثل غزل، قصیده، و غیره. معتقد است که شعر او وزن دارد، او می‌گوید:

«هنگامی که تساوی طول مصراعها از میان برود، شعر به طبیعت نثر نزدیک می‌شود. من شعرهای بی‌وزن و قافیه سروده‌ام که هنوز منتشر نشده است. امیدوارم که تا پایان سال این مجموعه را با نام «شعر فکر» منتشر سازم. به گمان من، وزن، کلمه، خیال و عواملی از این قبیل هر يك مصالح شعر هستند. هر قطعه‌ای از شعر از هر کدام از این مصالح بیشتر تغذیه کند، آن قسمت بیشتر در شعر متجلی می‌گردد و حاکم بر شعر است. در شعر حافظ، به لحاظ سیلانی که در وزن دارد، نخست این وزن است که ما را به خود مشغول می‌کند، و آنچه در مرتبه‌ی بعد جلب نظرمان را می‌کند محتوا و خیال و خصوصیت‌های دیگر شعر است. این ویژگی اغلب

در شعرهای کلاسیک دیده می‌شود. من نیز به همین لحاظ در شعرهای خود از وزن تنها به عنوان يك عامل سود جست‌ه‌ام. اگر چه قدیمیترین تعریفی که از شعر شده، آن را کلامی موزون و مقفی (دارای وزن و قافیه) خوانده است، اما امروز این تعریف مورد قبول نیست.

می‌دانیم که در هنر معماری، قرینه‌سازی از اصول و ضروریات بوده است، اما امروز شیوه‌ی قرینه‌سازی دیگر چنگی به دل نمی‌زند. زیرا که یکنواخت و خالی از زیبایی است. شعر هم از دایره‌ی این تغییر بیرون نیست. ما هزار سال شعر به شکل مشخصی داشته‌ایم، و به ناچار پذیرفتن هر نوع تنوع و تغییر در این شعر مشکل است. در هنرهای دیگر تغییر را آسان می‌پذیریم، زیرا که چنین پشتوانه‌ی عظیم و کهنی نداریم. اما صحت نیست که بگوییم شعر دستخوش هیچ گونه تغییری نشده است. در طول تاریخ شعر، شاعرانی را می‌بینیم که شعر را از خستگی تکرار و ابتذال رها نموده‌اند. مولوی در عرفان تازگی‌هایی یافت و آن را از دیدی دیگر در شعرهای خود نمایاند، یا مثلاً صائب خصوصیات تازه، تعبیرها و استعاره‌های نو در شعر وارد کرد.

به گمان رویایی:

«آنچه همواره کمبودش در زمینه‌ی شعر محسوس بوده، است موضوع شکل و کیفیت زیباشناسی آن بوده است، و می‌بینیم که این کمبود در شعر امروز برطرف شده است. به این ترتیب شعر امروز دنباله و کامل کننده شعر قدیم است.»

در اینجاست گفتگویی را که بارویایی داشته‌ایم می‌آوریم:
 س. - آقای رویائی، آیا فکر می‌کنید که از میان فکر و خیال، کدام يك در این نوع شعر که از آن سخن می‌گویید قدرت تجلی بیشتری پیدا می‌کند؟

- اول اجازه بدهید تفاوتی را که میان فکر و خیال است شرح دهم. فکر همیشه از کنار منطق می‌گذرد، در حالی که خیال با منطق چندان سروکاری ندارد. اصولاً برای گریز از منطق است که به خیال پناه

می‌بریم. بنابراین، فکر و خیال کنار یکدیگر قرار نمی‌گیرند. خیال مایه‌ی شعری و وجه مشخصه‌ی شعر است که اگر با اندیشه‌ای همراه هم نباشد، چندان چیزی از دست نداده است. ارزش شعر همچون بسیاری از مقوله‌ها به لحاظ ارزش تصویری آن است. شعر وقتی شعر است که هرچه بیشتر از واقعیتها دور باشد و فراتر از این واقعیتها زندگی کند. شاعرانی که در واقعیتها زیسته‌اند هرگز شعر ناب نگفته‌اند. آنها گزارشگر واقعیت بوده‌اند. شعرگاهی ورد و جادوست، و گاهی تنها کلامی است که میان دلب زمره می‌شود.

س- آیا سرودن شعر به این شکل آسانتر از شکل کلاسیک است؟

- شاعر باید چنان قدرت کلامی داشته باشد که مسئله‌ی وزن و قافیه برایش مطرح نباشد. وزن و قافیه به همان اندازه که عامل تعیین کننده برای شعر نیست، همان اندازه هم باید، به هنگام کاربرد، دست یافتنی و ملموس و مطیع باشد. درجایی که شاعر برای آفرینش شعر به آن نیاز دارد، خودش بیاید و در جای مناسب بنشیند. بدین لحاظ شعر امروز يك جای قراردادی برای قافیه تعیین نمی‌کند. جای قافیه و طبیعت وزن را هماهنگی و ترکیب کلی قطعه تعیین می‌کند. وقتی که از فرم (شکل) شعر سخن می‌گوییم، منظورمان چهره‌ی کلی يك قطعه است، یعنی تمامی آن، مانند تمامی يك تابلو.

س- در شعر امروز قطعه‌های زیادی می‌بینیم که از سه یا چهار مصراع، که احتمالاً یکی دو مصراع آن فقط يك کلمه است، تشکیل شده است، و یا شعری می‌بینیم که پانزده یا سی و یا پنجاه مصراع دارد، درحالی که در شعر قدیم اندازه‌ی هر قطعه در هر شکل شعر، مثل غزل و قصیده و غیره مشخص و معین است. به گمان شما در يك قطعه‌ی سه یا چهار مصراعی که مجموعاً چند کلمه است واقعاً می‌توان سخن گفت؟

- اندازه و تعداد مصراعه‌ها نه مشکلی را حل می‌کند و نه خود مشکلی است. اگر قطعه‌ای به هر اندازه که باشد، استخوانبندی يك اثر مرکب را بتواند ارائه دهد، یعنی از لحاظ زیبایی‌شناسی ساختمان گرفته باشد، همه‌ی ارزش يك شعر خوب را دارد. ممکن است در يك شعر سی مصراعی، با وجودی که تصویر خیالی به خوبی جان گرفته‌اند، ساختمان و شکل آن مطلوب و کامل نباشد، و به عکس، يك اثر پنج مصراعی ساختمان زیبایی‌شناسانه‌ی کاملی ارائه دهد. روشن است که ارزش شعر دومی بیش از اولی است.

نمونه‌ای از شعر رویائی را در زیر می‌آوریم. در این شعر جذبه‌ی آب برای شاعری که در دنیای تفزده‌ی کویر زندگی کرده است نمایان است، و می‌بینیم (در مصرع آخر) چنان مجذوب آب است که آرزو می‌کند ای کاش همه‌ی بدنش تلفظ شیرین آب می‌شد، یعنی چنان با آب در می‌آمیخت که جزئی از دریا می‌شد.

دریایی

دریا، زبان دیگر دارد.

°

با موج‌ها - هجوم هجاها -

با سنگ‌ها - تکلم کف‌ها -

دریا زبان دیگر دارد.

°

شور حباب‌ها،

در ازدحام و همهمه‌ی آب

غلیان واژه‌های مقدس

در لهجه‌های مبهم گرداب.

•
ای خطبه‌های آب

بر میزهای مفرغی دریا!

ای کاش با فصاحت سنگین این کبود،

اندام من تلفظ شیرین آب بود!

در اینجا یکی از شعرهای کتاب «دلتنگیها»ی رویایی را
همراه با تفسیری بر آن می‌آوریم:

دلتنگی

با کاروان من

- تحرك متروك -

صحرا مجال صحبت بود.

و کاروان که فرصت اندیشه را

از صحنه‌ی نم‌زار

بر می‌گرفت؛

پیمانه‌های سرخ عطش را

با خواب باستانی کاریز

پر می‌کرد.

•
ما از میان استراحت شرقی می‌رفتیم

پستانهای تشنه‌ی زنهامان،

بادگمه‌های مردانه،

شب را نگاه می‌کردند.

و چشمهای خسته‌ی مردان،

بر کیهکشان

- شروع شنها -

جاری بود.

بر گرد، ای تحرك متروك!
اینجا نه ابر، نه گذر باد،
دیری است تا معاش نبات را
پیغامی از سواحل تبخیر نیست.
وسر نوشت آب
در سفره های زیرزمینی
تقطیر آسمان را از یاد برده است.

این شعر تصویری از سرزمین کویر است، کویری که
روزهایی از کودکی شاعر در کناره های آن گذشته است. شاعر
به یاد یکی از ماجراهای آن دوره می افتد و به بازسازی آن
می پردازد.

در ابتدای شعر، شاعر را به همراه کاروانی می بینیم که
خیال سفر دارد. شاعر نخست تعبیر خوشایند «تحرك متروك»
را به کار می گیرد. با این تعبیر به حرکت کاروان و جنب و جوش
آن اشاره می کند، که اکنون دیگر آرام گرفته است و در عین
حال کلمه ی «متروك» تنهایی کاروان را به یاد ما می آورد، و
اینکه در پیرامون آن تا فرسنگها فاصله جز صحرا چیزی
نیست.

شاعران گه گاه برای بیان حرف های خود به امور و
اشیاء شخصیت می دهند. ما در بند اول شعر، صحرا را می بینیم
که خصوصیات آدمها را پیدا کرده است و حضور کاروان مجال
تفکر را از او می گیرد. زیرا که می دانیم آدمی در تنهایی
است که به تفکر می پردازد. و اکنون که کسی - کاروان -
سرزده به خلوت صحرا قدم گذارده است، از تفکر باز می ماند.
شاعر در سه خط آخر این بند شعر با تصویری زیبا،

بی‌آبی کاروانیان را بر ایمان ترسیم می‌کند. کاروانیان در رویا تشنگی خود را با آب قناتی که روزی جاری بوده است فرو می‌نشانند. شاعر این پیمانه‌های آب را به رنگ سرخ می‌بیند، زیرا که سرخی و گرمی باهم مناسبت‌هایی دارند، همان گرمی هوا و نیز تشنگی که چون در کنار یکدیگر قرار بگیرند، آزاردهنده می‌شوند.

در بند بعد شعر، به تعبیر «استراحت شرقی» می‌رسیم. شاعر در اینجا با آوردن این تعبیر به اطراق کاروان اشاره می‌کند. شب است. کاروانیان روی گلیم دراز کشیده‌اند و یا به بالش یا خرچین و چیزهایی از این قبیل پشت داده‌اند، و این شیوه‌ی «استراحت» ما «شرقی»‌هاست.

ما از دریچه‌ی چشمان شاعر به کاروانیان می‌نگریم: پستان‌های تشنه‌ی زن‌ها را می‌بینیم که در جامه‌های مردانه شاید برای پنهان ماندن از چشم راه‌زنان به شب می‌نگرند، شبی که به هر صورت برای آنها دلهره‌آور است پستانهای شیرده اشاره‌ای است به مادران شیرده، و این که از شیر تهی مانده است. و نیز چشمهای خسته‌ی مردان را می‌بینیم که نگران فضای اطراف هستند، فضایی که تا کھکشان فلک کشیده می‌شود. شاعر با آوردن «کھکشان» و به دنبال آن «شروع شنها» خواسته است به وسعت فضای پیرامون کاروان اشاره‌ای شده باشد، و نشان دهد که تا چشم کار می‌کند صحراست و صحرا و دیگر هیچ.

شاعر در ابتدای شعر، صحرا را تصویر می‌کند، صحرایی که پیامی برای کاروان دارد - و شاید برای ما. اما پیش از آنکه به بیان این پیام پردازد، به خلق فضایی مناسب دست می‌زند تا زمینه را برای بیان سخن صحرا و خطاب به کاروان آماده سازد:

صحرا به کاروان - تحرك متروك - هشدار می‌دهد که بازگردد، زیرا که در این محیط از ابر و باد، و نیز تبخیر و باران، و در نتیجه از آب خبری نیست. گیاهان از بی‌آبی می‌سوزند و آب‌ها که در دل زمین فرو رفته‌اند، آن قدر در آنجا

مائه‌اند که اکنون دیگر به‌هوا رفتن و باران شدن را از یاد
برده‌اند .

اکنون به‌عنوان شعر، یعنی «دلتنگی»، دقت کنید و خودتان
مناسبت آن را با کل شعر بسنجید.

مصاحبه‌کننده - مینو وزیری

جای انتشار - مجله‌پیک دانش‌آموزان

زمان انتشار - تابستان ۵۲

772-
908
570

1950

307
23

Call No. ~~ANES-01-11-11~~ Date _____

Acc. No. ~~0111~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

آقای شاعر، دنیا را چگونه می بینی؟

اشاره :

بایداله رویائی، شاعر «دلتنگی ها»، «دریائی ها»، «برجاده های تهی» و شاعر «از دوستت دارم» به گفت و گو می نشینم، و با او، از زندگی و مسائل پیرامونش می پرسم و جواب های جالبی می گیرم که در پی باهم می خوانیم:

نسرین نادرشاهی

س- دنیا را چگونه می بینی؟

- دنیا واقعیت نازیبائی است... مثل همیشه.

س- چرا؟

- دنیا را از این جهت که می گویند بدست مردان تاریخ و سیاست-
بازان ساخته شده، و مردان سیاست چهره های زشت تاریخ اند.

س- یعنی چه؟

- منظورم اینست که این مردان به نوعی آلوده بودند.

س- پس منظورت این است که دنیای تمیزی نداریم.

- منظورم این است که دنیای کثیفی داریم.

س- چرا اینطور می بینی؟

- چون دنیا هم يك واقعیت است و واقعیت ها همه اخیراً کثیف
شده اند.

س- ولی اطراف تو پر از واقعیت است و تو در میان
آنها زندگی می کنی، می توانی تمیز بمانی؟

- در میان واقعیت های دور و برم زندگی می کنم ولی خودم را با
آنها تطبیق نمی دهم، این فرق می کند.

س- تو اگر می توانستی چطور دنیا را عوض می کردی؟

- از قدیم يك نسخه برای عوض کردن دنیا پیچیده اند، که من هم
شنیده ام. ولی بنظر من نسخه بدردخوری نیست نمی دانم کجا خواندم

که برای عوض کردن دنیا باید همه باهم متحد شوند، ولی فکر نمی‌کنی آنوقت تکلیف تنهایی‌های آدم چه می‌شود؟ می‌ترسم آنوقت مثلاً «رنجبران سراسر جهان» حق داشته باشند بعنوان نمک‌پاش ایدئولوژیک به تنهائیهای روشنفکران سربکشدند و روشنفکران حق داشته باشند شغال خلوت شاعران باشند. الانش هم من می‌توانم دنیای خودم را عوض کنم ولی دنیای تو دست من نیست. دنیای من در خلوت‌های من با من عوض می‌شود. ولی دنیای تو در بریدن تو از تو است که باید عوض شود، دنیای دیگران را هم خود دیگران باید عوض کنند. ولی من شخصاً اگر بخواهم دنیایم عوض شود باید یک دنیا تنهائی داشته باشم.

س- حرف تو درباره جوانها چیست؟

- مثل اینکه دارند از جوانان یک طبقه اختراع می‌کنند، آنقدر که هی جوانها بند کرده‌اند. این همه نگاه به جوانها را لوس بار می‌آورد.

س- می‌گویند هوای شهر آلوده است توجه می‌گویی؟

- مهم این است که دستهای شهر آلوده نباشد.

س- درباره بازار سیاه جلوی سینماها حرفی داری؟

- من اوقاتی که بخواهم پرنسپ‌هایی را زیر پا بگذارم و حوصله توی صف ایستادن را نداشته باشم از بازار سیاه خوشم می‌آید.

س- در میان دوستان آدم بورژوا هم هست؟

- دوستان بورژوای من همیشه در عمل و در زندگی از دوستان پرولتاریای من بهتر و مطبوع‌تر بوده‌اند. چرا که دیده‌ام دوستان بورژوا کمتر «بره‌قربانی» شده‌اند، گوا اینکه پرولتاریا هم دیگر حالا به جای اینکه تنش بوی عرق بدهد دارد در سماع شبانه عرق از تن می‌گیرد و برای

خودش به عرفان رسیده است.

س- عرفان را برای من معنی کن.

- عرفان معرفت به خویشتن است چرا که وقتی به دهلیزهای پیچیده درونت عارف می‌شوی، تازه داری در خودت عرفان می‌کنی. بنابراین وقتی شروعش این باشد آخرش را می‌توان حدس زد.

س- دوست تو بهتر است شاعر باشد؟

- من بعلمت اینکه همیشه باتضاد زندگی کرده‌ام دیگر به تضادخو کرده‌ام از کویر بوده‌ام و حرف از دریا زده‌ام. شاعر بوده‌ام و در میان ارقام و اعداد زیسته‌ام و... در این مورد نیز دیده‌ام که اقناع من وقتی است که دوست من در قطب دیگر نشسته باشد.

س- روزهای بارانی چه باید کرد؟

- يك ضرب المثل هندوستانی می‌گوید: «آه شاعر از باران مگو،
بباران!»

بنابراین بهتر است که شاعر هم در روزهای بارانی، باران کند.

س- در شهر تا کسی‌ها رنگ نارنجی دارند. ترجیح می‌دهی
چه رنگی بودند؟

- اینطور که تا کسی‌ها هستند بهتر است «رنگ گریز» داشته باشند.

س- وقتی صدای موتورسیکلت جوانها بگوشت می‌رسد
چه حسی میکنی؟

- به جوانی‌های خودم فکر می‌کنم.

س- مشکل چیست؟

- مشکلم این است که چون نمی‌توانم حرف بزنم، خیال می‌کنم
که خیلی حرف دارم بزنم.

س- حرفی برای مستاجرها نداری؟

- که ماجور و مثاب باشند.

س- توصیه‌ات به مالکان خانه‌ها؟

- که مالک خویش هم باشند.

س- زن را چطور معنی می‌کنی؟

- زن‌ها جز در جلوی آینه معنی نمی‌شوند!

س- بنظر تو اینهمه فعالیت‌های اجتماعی که دارند به آنها

معنی دیگری نمی‌بخشد؟

- زن‌ها وقتی هم که از جامعه و ملت حرف می‌زنند، طوری حرف

می‌زنند که انگار دارند بزرگ می‌کنند.

س- با پول چه باید کرد؟

- وقتی می‌بینم کسی پول دارد و خرجش نمی‌کند انگار به من

توهین می‌کند.

س- مشغولیات ذهنی تو در حال حاضر چیست؟

- کشف جای تازه‌ای برای لغت.

س- به عشق چطور نگاه می‌کنی؟

- عشق اخیراً سیروس‌سیاحت و اژه‌ها شده است. آنچه که باقی

می‌ماند بیان جسم و جنس است و هیچ، و خدایش «اروس». «اروتیسم» باز

از عشق بیشتر وجود دارد، و پورنوگرافی که متأسفانه بیش از هر دو..

مصاحبه‌کننده - نسرین نادرشاهی

زمان - آذرماه ۵۴

جای انتشار - رستاخیز صبح

772-
908
570

1950

421
302
723

Call No. ~~1125-1125~~ Date _____

Acc. No. ~~1125~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

یدالله رویایی شاعر مظلومی است که می تواند سمبل تنهایی شعر امروز ایران باشد

از يك شاعر

درباره‌ی شاعر دیگر،

یدالله رویایی شاعر کتابهای شعر برجاده‌های تهی، شعرهای
دریائی، دلتنگیها، از دوستت دارم، مترجم شعر شاعران سوررئالیست
فرانسه، نویسنده مانیفست «شعر حجم» دريك دیدار با پرویز اسلامپور.
منابع: یدالله رویایی. کومبای پاریس. شعر دیگر
تهران. بررسی کتاب تهران.
تهران- بهار یک هزار و سیصد و پنجاه

وعقربه، بر روی يك بیابان
بیابان دیگری می‌ساخت

پرش‌های از جهات، گشایش پروازی بی‌اعتدال است .
پروازی بی‌تعادل و کنترل شده، که از نظر تکنیک، جریان و بافت
معماری شعر یداله رویایی است.

در لحظه‌ی خاکستر
رفتارم از آتش بود
وقتی که می‌دیدم ابری قفسم را می‌گرئید

زندانم در صدای آتش می‌بارید
وقتی که رفتار بلند آب
با حاشیه‌های سرنگون می‌آمد
پر می‌شدم از خیال‌های مصنوع

انگار که گردبادها ونور
بر روی جهان ناشکفته مرگ
بی‌شکل شود
در سینه آسمانی از باد و صداهاى بلور

در لحظه‌ی خاکستر
ابری قفس جهانی‌ام را می‌گرید
وقتی که رفتار بلند آب
شکل قفس است
وقتی که مرگ شکل آزادی است
در لحظه‌ی خاکستر

نوستالژی در شعر یداله رویایی ، تریبون بیان آزاد

ایده‌آلهای بشری پرتاب در فاصله بین «انسان» و «شیخ باستانی انسان» است.

«... نزدیکترین مقصود تاریخ باز همین است که در این مزرعه کشت اضطراب کند. و در این درازنا دیگر تجربه‌ای تازه نخواهیم، بل رؤیتی تازه خواهیم داشت. چنین است که ناگاه مستی منطق، مستی شعر و نوشته را می‌کشد و به نقطه‌ای می‌رسد که در آن، هرچه معمولی است متعالی است. و واقعیت، هذیانی شیطانی است. و در آن هنگام که منطق عقل تباه می‌کند، آن متعالی معمول، ابتذال مرا، شرم و مسخ مرا، به خطایی روزمره می‌خواند. شب‌های کویری من بدینگونه پر از رویاهائی بود که مرا از وحشتی می‌انباشت که با وفاتر از ترس يك كودك بود. تمام تجربه‌ها قبل از سی سالگی در برش‌های صورت من تمام شدند و در برش‌های صورت من گذشته حیاتی انباشته بود چنان قادر که گوئی عضله‌هائی بر بدن پهلوانی رسم می‌شوند و بر آنها حالای من تصرفی نمی‌کند. جوانی از قلمرو هرگز می‌آمد و پیری از تصور هرگز می‌رفت. هرگز توان آنم بود آیا، تا بی سقوط و بی عقب افتادن از رنج باز ایستم؟ و رنج، آه، همواره اوج‌های موعود بود.»

س- زمان بر شما چگونه می‌گذرد؟

- روزهای من از جدال می‌گذرند. جدالی در خودم و جدالی با خودم. هر روز صبح آمدنم را از خانه تا پشت این میز تکرار می‌کنم و تا پایان روز طعمه تکرارم. و برای اینکه تکرار نشوم یاد گرفته‌ام که حضور خودم را در میان واقعیات دور و برم فراموش نکنم و به تکنیکی رسیده‌ام که بكمك آن در میان هزار هیاهو مطالعه سکوت می‌کنم، در لحظاتی قدم می‌گذارم که مطمئنم وضع طبیعی ندارم، آدم نمی‌تواند در میان چیزهای غیرطبیعی، طبیعی باشد.

من در تظاهر اعداد، از ارتباط‌هائی می‌گذرم که گاه بی شباهت به شعر نیستند مثل تفسیری که ساختمان يك بیلان پیش چشم من می‌گذارد،

رابطه‌های ارقام و سئوال و جواب‌هایشان، توازن سطح‌ها و کشف نام‌ها و فصل‌ها. اما این تا آنجا است که اعداد و ارقام در حالت ناب و بی‌گناه و نیالودشان بروز کنند، و همینکه آلوده به موضوعی شدند و سوار بر قلمروی از کار، دیگر تظاهری خوشایند ندارند و ناچار از کنارشان می‌گذرم بی‌آنکه در متن پا بگذارم.

اعصاب من مگر برش‌ها

آرام گیرند!

برای شاعر در آستانه‌ی سال دوهزار، عناصر کنترل محیطی و اجزای ترکیبی شعر، به مثابه‌ی آن نیروی جادویی ایمانی است، که برش‌های سفینه‌های دور پرواز را در اراده‌ی خداوندی می‌آورد.

«... خواننده استقامت می‌ورزد و مجاب نمی‌شود. فکر می‌کند که رویا «راز» گرانی در سینه دارد و بازگوش خواهد کرد. و اگر او را در طرز بیان، غامض و پیچیده می‌بابد، بهانه را بیان پیچیدگی و ابهام و تاریکی آن راز، می‌انگارد...»

فرخ تمیمی

«اسکلت شعر رویایی را واقعیت‌های روزمره بسی ظرفیت شکوه نمی‌سازد. شعر رویایی سکوی فضایی پرتاب به جهت حقیقت شاهی است.»

پرویز اسلامپور

«... زیرا استحاله قسمتی از نیستی است و شاعر باید هسته باشد و هستگی خود را رشد دهد...»

فرخ تمیمی

«در میان بسیار شاعران بسیار نشست، رویایی شاعر پرتاب شده‌ای است.»

پرویز اسلامپور

«... زندگی شعر رویایی، کوشش‌ها و راه‌جویی و بازگشت به -

ناشناخته‌هایی راه یافتن و نپذیرفتن و بازگشتن...»

علی‌میراد فدایی‌نیا

«ظرفیت پرتاب‌های دور جهان‌های ناپیدای شعر رویایی، از نظر حسی،

می تواند دانش تسلط بر کلام شعر باشد.»

پرویز اسلامپور

«... بحران من بحران زیبایی بود من این بحران را تعقیب می کردم. تعقیبی آسان بود، گرچه از بیراهه های من می رفت، و گرچه رفتاری بیراه داشت. برای روحیه های جوشنده که ناگهان به دیدی مستقل می رسند و بر دریچه های کمال می نشینند، پراز رابطه می شوند که محو تمام رابطه ها است. عدم امکان نقل آنجا است، چرا که نقل، توالی خیل کلمه ها در زمان است و در چنین مجال، مجال روشنی دل، زمان وجود ندارد. و پس برای نزدیک شدن به سکوت خدا کمترین کلمات را باید جست، که طول عبارت، محتوای سپهری ضمیر خدا را کم می کند، بی آن که به آن برسد...»

(از مقاله «عبور از شعر حجم». چاپ شده در مجله بررسی کتاب. تهران)

«شعر به زندگی خودش ادامه می دهد و تنها است با درهای سیاه و دردهای سیاه. در او و با او است که کسی چهره واقعی اش را باز می یابد. با این همه همه از شعر بی خبرند و گویا به شوخی اش گرفته اند. پس اینکه خودش را خوب برافراشته و نگه داشته است خبر از چیزی مرموز است.»

معماری شعر رویایی، شبج های همیشه بیدار کلمه یی است که در بافت حسی و حالات دیگرگون شعر، ایجاد سوژه می کند.

«... که حرف، هر حرف، ذره ای می شد و حرف های ذره ای من فضاها را دعوت می کرد، پاشیده شکسته، که انگار کویر کویر شن را با حالت درخشش لرزنده شان می برد. و کلمه های بی دلیل، که بی دلیل پهلوی هم قرار گرفته بودند پهلوی بی دلیل همدیگر بودند، که حس و حالت می زائید، بی نام، بی ارتباط، بی نام ارتباط، وقتی که برق اسم ها خلاء

مفسران را می پوشانند، من از جدال گذشتم، در شعر شکل بود، و شکل، شکل
سلطنت حرف بود...»

این سفینه یی جادویی ست. محمل جزیی از حامل که
بشود، شعر مخاطب خود را در درون خود می یابد. و این
برای آن دیوانه شعر است که از شعر حرکت نمی خواهد، پرواز
می طلبد.

س- آقای یداله رویایی شما از چه هستید؟

- من از تضاد هستم، و انگار تضاد از آن من است، که پیوسته
روی تضاد راه رفته ام. ظرافتم از خشونت است و خشونت هم پوشش
جریان هائی ظریف است در گردش خونم، و در حیات تنم. که در حیات
تنم عفونت ایمان می چرخد، ایمان به کار، ایمان به عار، و چنین است که
هر روز پر از ضایعه می شوم، که انگار در کنار تنم در لحظه ی میان
گودال ایستاده ام. من می ترسم، من از خودم می ترسم، من از نگاه در
خودم می ترسم. ترس آن دارم که در خودم نگاه کنم و از خودم متنفر
شوم، و ناگهان متنفر شوم.

س- در چنین لحظاتی چه می کنید؟

- بیشتر اوقات در برابر چنین لحظه هائی قرار می گیرم و در چنین
لحظه هائی غیر طبیعی می شوم، اما من وجود دارم و من حضور همیشگی
در خودم را می دانم و احضارش می کنم و بدینگونه خویش را با جهان
دور و برم در رابطه ای پیدا و پنهان می گذارم، جهانی که در نگاه من است
و یا وجدان من هستی بلا فصل دارد، و برای اینکه تجربه هایم را غنی تر
کنم دو گانه می شوم و یکی من یکی دیگر را نگاه می کند.

عبور حسی از حجم شعر یداله رویایی، فرض لازم و کافی
برای فراهم داشتن حداقل دانش تکنیکی، برای هر شاعر بعد از
رویایی شعر فارسی است.

«... شعر حجم زندگی اش را از سال های ۴۶ و ۴۷ بصورت پراکنده
آغاز می کند: در دلتنگی ها و کتابی از پرویز اسلامپور، و اولین تظاهر
گروهی اش در دفترهای روزن (شماره اول و سوم که توسط نگارنده تنظیم
شده بود) و در شعرهایی از محمود شجاعی، پرویز اسلامپور، بیژن الهی،
بهرام اردبیلی و من به وقوع پیوست که حکایت از حرکتی تازه و متحد
می کرد اما هنوز نام حجم گرایی را با خود نمی برد. ادامه این حرکت
گروهی با نام حجم گرایی اولین بار در شماره دوم دفتر «شعر دیگر» تظاهر
کرد و عکس العملی که نسبت به این دفتر شد چیزی شبیه سکوت و یا تحسینی
در گریبان بود...»

«... آن حقیقت یگانه ای که جستجو می کردم شاید ندای دعوت
عبارت ها بود، سخن نبود تنها، و دید بود، و جلوه بود، به قلمرو بیان
متعلق بود، به فرزاندگی ای که می روئید، و گاه ناگهان می روئید، تعلق
داشت، وقتی که این واقعیت صریح را فهمیدم، فهمیدم آنقدر صریح بود
که به حیرت افتادم این که دراز زمانی به چنگش افتاده بودم، و مانده بودم،
این ابتکاری است، خود ابتکار است، حتماً برای آنست که من از پس
تجربه های شکست به پله ای از عریانی، بی اعتباری، ناچیزی، خنشائی و
خضوع رسیده بودم، که خود را یک روز در برابر سرزمین هائی سراسر
روشن یافتم کویری، یقیناً کویرم، و در برابر کنعانم، کنعان مقدرم، که در
آن نه آنچه را می جستیم، بل آنچه مرا می جست کشف کردم...»

یداله رویایی همیشه دیوانه شعر باقی خواهد ماند.
دیوانه محیط برهوش تاریخی جنون.

- وقتی که معرفت، چیزی را و کسی را متأثر نمی کند، حجم گرایی
کلید کمال است، و جواز عبور به جهان معرفت ها است. جهان حرف های

بی حصار، و ارتباط‌های بیشمار، که هیچ مکتبی در آن ثبت نام نمی‌کند، سرنوشت آخرین شعر، و چشمه حیات هنر است. ابدیتی است که فرمان می‌دهد، و هزار چهره را بخود جذب می‌کند. در شعاع همین جاذبه است، که شاعران شعر حجم، هر کدام چهره مشخص خود را دارند و همه معمار حجمند، که در نمای حجم، برای حجم طپیده‌اند، وزیر این نما، زبان خویش و جان خویش را نهاده‌اند.

س- آقای یداله رویائی شاعر، اعتراف بکنید.

- من به این دوگانگی خو کرده‌ام. من کار می‌کنم و خودهای دیگر را تجربه می‌کنم. لحظه‌های بسیار به تماشای خویش می‌نشینم و در آن هنگام، هیچکس را زیباتر از خود نمی‌بینم. من مطالعه می‌کنم و کلمات رامی‌فهمم و اعداد رامی‌فهمم. من کار می‌کنم و روزی موضوع روانشناسی خواهم شد.

مصاحبه‌کننده - پرویز اسلامپور

محل انتشار - مجله تماشا

تاریخ انتشار - سال ۵۰

رسم زمستان

در زیرچترهای رقم
پاییز شکل مائدهای مصلوب دارد
وقتی صدای نیمرخ تو
پرهای سبزطوطی را
ناقوس می کند

و در صدای نیمرخ تو
ناگاه

پیمانه مجهز آتش
شکل تمام تو است
که گوشت صریح صورت را
ماهیچه های افشا پر می کنند
مرداد عقربه های گل سرخ!

شکل تمام تو
بوی بهارهای آبی دارد

انگار باز رسم زمستان می آید
درزیر چترهای رقم؟
که ظرف ارتباط را
انسان دانش از تن افسانه‌های کهنه تهی
می کند
انسان برف و فصل روزانه!

انسان برف و فصل روزانه
سوی مربع گرد
بوی بهارهای آبی می گیرد
وقتی تمام تو
راز نشستن بوده است
درخنده همیشگی ماه
اقبال، ای ملکوت کبود!

واکنون دکتر رویائی حرف می زند...

اشاره :

این هفته دکتر یداله رویائی شاعر معاصر را در مقام توضیح به صحبت گرفتیم، دکتر رویائی چه در گفتگویی که دکتر براهنی با من داشت و چه در سلسله مقالات قبلی دکتر براهنی، همه جا سوژه بحث و انتقاد وی بود و رویهمرفته در همه این بگومگوها حملاتی بوی شده بود که لازم بود او هم حرفهایش را بزند و درباره شایعاتی که از مسابقه شعر تلویزیون شروع شد و به اتهامات بعدی منتهی گردید، توضیحاتی بدهد تا واقعیتها آشکار شود، البته در حرفهای رویائی مسائل تازه‌ای بمیان کشیده شده و شاید بقول معروف سروصدای عده‌ای دیگر را بلند کند که شاید نتیجه‌اش

بازهم توضیح باشد و حرفهائی دیگر و اینکه ما از این حرفها
با واقعیت‌های قابل توجهی روبرو می‌شویم که در هر صورت جالب
است .

۱ - جمشیدی

س- آقای دکتر رویائی، نمی‌دانم مایلید از کجا شروع
کنیم، ولی بنظر من بهتر است اول درمورد آنچه که در مقاله
کوتاه ما بآن اشاره شد یعنی موقعیت کتابهای دکتر براهنی در
در مسابقه شعر تلویزیون و اظهار نظر هیئت ژوری، و
اینکه اصولاً کتابهای دکتر براهنی چه مراحل از مسابقه را
طی کرد و با چه اظهار نظرهایی روبرو شد توضیح بدهید بعد
برویم سر موضوعات دیگر.

رویائی- کتابهای آقای دکتر براهنی جزو کتابهای هیئت داوران
بود و این کتابها هم بوسیله من و هم بوسیله هیئت داوران خوانده شد.
اما از آنجائی که تمایلات مدرنیسم در هیئت ژوری بالنسبه کم بود و اصولاً
این هیئت با ضابطه‌هایی بخصوص روی شعر امروز قضاوت می‌کرد
کتابهای براهنی و مشابه آن نتوانست سوکسه‌ای بدست آورد و نه تنها
کتابهای او بلکه کتابهای خیلی از شاعران در همان مراحل اول شانس
موفقیت را از دست دادند، اما درمورد نصرت رحمانی يك مقدار شهرت
و سابقه شعر میانه‌رو او مقبول بود و نظر داوران را جلب کرد، خلاصه
اینکه کتاب براهنی همانقدر مطرح بود که کتابهای دیگران، ولی تمایل
موجود در هیئت، ضابطه‌هایی را پیش می‌کشید که از همان دور اول
کتابهایی را کنار می‌گذاشت.

س- دکتر براهنی گفته است که شما به او تلفن کردید

تابعنوان ناقد حرفه‌ای در هیئت ژوری شرکت کند. براهنی باچه
توضیحاتی از قبول دعوت شما خودداری کرد؟

دو یائی - نمی دانم من باو تلفن کردم و یا خودش بامن تماس گرفت
این هیچ مهم نیست ولی بهر صورت يك چنین حرفه‌ائی بین ما زده شد،
براهنی گفت که چون خودش کتاب دارد بهتر است که امسال شرکت نکند،
براهنی گفت مایل است قضاوت شود و به بیند هیئت ژوری در مورد کتابهای
او چه می گوید، حق هم داشت برای اینکه می گفت من هر سال که نمی توانم
کتاب شعر چاپ کنم پس حالا که کتاب دارم بگذار روی من قضاوت شود.
البته حدس زدم که او خیلی بخودش امیدوار است و خیلی میل
دارد که هیئت ژوری روی او تکیه کند و برنده مسابقه شود. ولی در مورد
اینکه من بعنوان يك عضو بانفوذ در هیئت ژوری حتی مانع قضاوت صحیح
و کاملی در مورد کتابهای او شدم بنظر من این دید حقیرانه است.
یکی از مسائلی که براهنی در نوشته‌هایش و حتی در گفتگوی باشما
بآن اشاره کرد موضوع فاصله من از مردم است و یا آن حرف، کهنه و
تکراری تعهد و مسئولیت در شعر. چه فاصله‌ای؟ من دیر است که دیگر در
هیچ چیزی فاصله نمی بینم، نه در مکان و نه در زمان، به خودت که بررسی
به عرفان رسیده‌ای. و عرفان حذف فاصله است. حتماً او خودش را جای
مردم می گذارد هر وقت که از من فاصله می گیرد؟! اما مردم که خودشان را
جای او نمی گذارند. و مضحك آنست که تعبیر می کند چون من عضو
دولت هستم و رئیس حسابداری و از ایتقبیل با تعهد در شعر مخالفم،
اولاً عضو دولت بودن چه ربطی به عقاید هنری آدم دارد. مگر آقای
براهنی عضو دولت نیست بعلاوه من نمی دانم با این کار چه مزایائی و چه
بهره‌هایی می برم که آقای براهنی نمی برد. من روزی شانزده ساعت کار
می کنم برای اینکه بایستم و تازه بمانم و تازه بگویم. من اصولاً شعر را
جدا از این مسائل کوچهای می دانم.

ممکن است يك آدمی کرایه نداشته باشد و یا ساندویچ
بخورد ولی شعر را به آنصورت متعهد ندادند. اصولاً شعر و حقیقت

شعر جدا از این مسائل کوچهای است. دکتر براهنی اصولاً آدمی است که خیلی مدعی است البته من این ادعا را در مورد نقد شعر حق او می دانم برای اینکه زحمت کشیده و معلومات اندوخته و دید انتقادی پیدا کرده ولی در مورد خلاقیت شعری بنظر من او نباید بخودش اینهمه حق بدهد. از جمله مطالبی که براهنی در سلسله یادداشت های مفصلش خیلی زیاد روی آن تکیه کرده موضوع تمام شدن بلیط های شب های شعر خوانی و حرف هایی است که من در مصاحبه بایک روزنامه نویس خارجی زده ام. اولاً در آن مصاحبه من منظورم اصلاً سالن كوچك روزن نبود. در ضمن وقتی قرار است من در پاریس با ژورنالیستی از روزنامه کومبا مصاحبه کنم اینقدر ناشی نیستم که صد درصد جدی حرف بزنم، چه اینکه خود روزنامه نویس هم بحیرت افتاد و اینجا هم آقای براهنی بحیرت افتاد که من بشوخی این حرفها را زدم یا جدی، اصولاً همینکه من آن ژورنالیست را به حیرت انداختم و او نفهمید که حرفهای من شوخی است و یا جدی خودش هنری است مضافاً اینکه بالنسبه يك چنین چیزی وجود داشته. شما حساب بکنید تعداد باسواد های کشور ما وعده ای که در شعر خوانی باغ شهرداری و باغ انستیتو گوته آمده بودند، اگر منصفانه نسبت بگذاریم می بینیم که شعر در کشور ما بیشتر از فوتبال مورد استقبال بوده است. مهم ترین مسأله ای که نباید فراموش شود اینکه اینجا مردم آنقدر که به عضله علاقه دارند بذهن توجهی نشان نمی دهند با اینوصف من حرف پرتی نزدم که شعر را چیزی در ردیف فوتبال دانسته ام. بنظر من گفتگو همیشه باید طنز داشته باشد. من اصولاً وظیفه ندارم که خیلی جدی باشم، وظیفه ندارم که بشما بفهمانم حرفهای من جدی است یا شوخی براهنی عصبانی شده بود که من دريك مصاحبه گفته بودم کار می کنم و در خودم حضور پیدا می کنم و در آن لحظه هیچ کس را زیباتر از خودم نمی بینم و یا «روزی موضوع روانشناسی خواهم شد» او نفهمید که منظور من چیست خیال کرده حرف از نارسسیم است، او متوجه درامی که در این جمله هست نشده و نفهمیده، او نفهمیده که من

می‌خواهم از شانزده ساعت کار بارقم از یکطرف و با کلمه از طرف دیگر حرف بزنم، او نمی‌فهمد که من از اینهمه کار و کاری که می‌کنم و از این دو بداله رویائی متضادی که هر روز روبروی منند در آستانه جنون قرار گرفته‌ام.

او گفته حرفهای رویایی را من قبلاً زدم و کلی هم از این بابت یاد کرده و این را گفته تا نکند بعنوان يك منتقد معاصر عقب بماند. درحالیکه چند اصطلاح ماممکن است باهم یکی باشد ولی بیان و محتوی اصلاً چیز دیگری است و درحالیکه این اصطلاح‌ها نه مال من است و نه مال او، هر حرفی يك ترمینولوژی مخصوص به خود دارد. دو تافیزیسین- ترمینولوژی هم را می‌دانند، دو تا بازاری هم همینطور به اصطلاحات خودشان واردند و با آن اصطلاحات حرف می‌زنند اینها مربوط به فرهنگ انتقادی شعر امروز است، در تمام متنهای امروزی دنیا اصطلاحاتی وجود دارد که هر کس می‌تواند از آن استفاده کند این اصطلاحات مال همه دنیا است، حالا اگر ما متأسفانه منتقد بی‌سوادی نداریم که در حد براهنی بتواند عرض اندام کند این علت فقر ما است، علت بی‌سوادی عده‌ای که وقتی کارشان را حلاجی می‌کند به علت فقر دانشی که دارند از حملات براهنی دست و پایشان را گم می‌کنند.

برای اینکه سواد ندارند تا در مقابل او بایستند ولی این دلیل نمی‌شود که چون او به فرهنگ انتقادی مسلط شده است هر حرف عمومی را بطور خصوصی مال خودش بداند، آقای براهنی فراموش نمی‌کند که اولین شعاع‌های انتقادی را من جلوی او و دیگران و جلوی شعر امروز تابانده‌ام و در این زمینه به اسلحه‌هایی گرمتر مسلحم و البته جواب او را تا آنجا که نکته‌ای را در شعر معاصر روشن کند می‌دهم و می‌نویسم هم بجهت اینکه از این مبادله حرف، غنائی به فرهنگ انتقادی معاصر ایران داده شود، هم بجهت اینکه خود براهنی ببیند که قلمی قادرتر و طنزی گزنده‌تر و هوشی تیزتر از او هم هست. و براهنی بخاطر همین مدعی ندیدن در اطراف خود هست که گاه محبوب‌ترین شاعران را به انتقادی سخت جدی

و گاه زیر تیغ حملات غیر جدی می گیرد آنها هم بدلیل نداشتن دانش انتقادی و فقدان روحیه ی طنز سکوت می کنند و در نتیجه براهنی بخودش غره می شود.

البته من انکار نمی کنم که براهنی بخاطر همین تندوتیزی و آگاهی به زبان انتقادی تحرکی در شعر معاصر بوجود آورده و از این بابت انصاف نیست که بکلی اثرات مثبت کار او را نادیده بگیرم ولی در این مورد و بخاطر این موفقیت نباید بخودش این اجازه را بدهد که بیش از ظرفیت فکر خود بهره برداری بکند. من خیلی خوشحالم که او منتقد خوبی است ولی متأسفم که گاهی می خواهد پیشگوئی کند.

مسأله ای که من بعنوان حجم گرائی و شعر حجم مطرح کردم مسأله ای است که براهنی هنوز نمی داند که من چی گفتم و چی می خواهم بگویم ، او چون نمی داند خیال می کند همه حرفها همانهایی است که من زده ام، در حالیکه آنها فقط مقدمه بسوده، فقط يك عبور کوتاه بود. اما براهنی باشتاب چاقویش را در آورد که مبادا عقب بماند.

براهنی نباید فراموش کند من اولین کسی هستم که نقد متدیک را در این مملکت ارائه دادم، اگر قبول ندارد برود دوباره انتقاد کتاب و بررسی کتاب سالهای ۳۸ و ۳۹ را بخواند راهی را که شروع کردم او دنبال کرد و بآن کمال داد، تمام آن حرفهایی را که او بعنوان نقد در «طلا در مس» مصرف کرده قبلاً بوسیله من در حرفها و نوشته هام مصرف شده است و فکر نمی کنم که فراموش کرده باشد.

از اینها که بگذریم او مرا متهم می کند که من خود شیفتگی دارم. اولاً از نظر من شیفتگی يك پوان منفی نیست، هر آرتیست واقعی نوعی نارسیم دارد و این با خود بینی که او مبتلا است فرق می کند، وقتی که می گوید من هیچکس را ندیدم که بدون اصطلاحات من نقد بنویسد این يك بی ظرفیتی در خود شیفتگی است، مضافاً اینکه من در تقریباً پنج سال پیش در مقاله ای بنام «افسانه مسئولیت» که در بازار رشت منتشر کردم تکلیف اینجور مسائل تعهد و مسئولیت در شعر را یکجا روشن کردم

از همان تیر که شروع می شود تا آخر.

این نظر چیز تازه ای نیست یا مثلاً این که من يك هنرمند اشرافی هستم یا نیستم.. در گفتگوی باشما گفت که من و دوستانم چون بارویائی يك دید اجتماعی متفاوت داریم با او در جبهه مخالفیم، من می پرسم مگر جنابعالی و دوستانتان برای جامعه چکار کردید که جوانی من نکرده و حالای من نمی کند؟ یا چه داری می کنی؟ آنچه در شعر من هست چیست که شما و دوستان را در جبهه مخالف می گذارد؟ پیام ندارد؟ چه چیز خوبی! پیام! خوب اصلاً پیام یعنی چی؟ مگر تو که به دعوت دانشگاه آمریکائی قاهره لبیک می گوئی و آقای میلوارت که عضو اس-آی-اس است همراهت را میافتد ماحرفی زدیم، اینها را چرا پنهان می کنی، من که دعوت دانشگاه آمریکائی قاهره را قبول نکردم ولی روزی شانزده ساعت کار می کنم بخاطر اینکه طفیلی نباشم و اگر خواستم جائی بروم به خرج خودم بروم و دیگر عضو اداره اطلاعات سفارت آمریکا مرا اسکورت نکند.

بعد از این مسافرت می نویسی عرب مصری فقیر است بخاطر اینکه امپریالیسم از اسرائیل حمایت می کند ولی نمی گوئی امپریالیسم آمریکا، برای اینکه آمریکا بیست روز تو را تغذیه کرده است، عضو دولت نبودن تظہیر نیست تازه خودشان هم از دولت حقوق می گیرند و هم رفیق عزیزشان دکتر ساعدی که ماهی پنجمزار تومان از وزارت فرهنگ و هنر حقوق می گیرد و از خرنشیدن چند گوساله نگران است. پس من باید هوار بردارم و اینها را بگویم، تازه اینها را بگویم که چه بشود...؟!

س- آقای دکتر رویائی از اینها که بگذریم من مایلم نظر شما را درباره دکتر براهنی بدانم، می خواهم بدانم حتی با وقایع اخیر شما راجع به او چه فکر می کنید؟

رویائی- من همیشه این اعتقا را داشتم که اگر براهنی نبود، جامعه شعر ایران يك مقدار زیادی این تحرك فعلی را نداشت، هیچکس

تاکنون مثل براهنی راه نیافتاده که اینقدر خودش را مجهز بکند، هیچکس
مثل او معتقد به دانشهای انتقادی نیست، شعر معاصر لااقل به دوسه تایی
دیگر مثل او نیاز دارد اینها هم که فعلا پیدا شده اند حشره های متعارفی
بیش نیستند که تقلید او می کنند. بنظر من تقلید بخشودنی نیست خدا
همه چیز را می بخشد غیر از تقلید را.. الان دکتر براهنی نوشته دلتنگیها
ادامه تمهای برجاده های تهی است که البته حرفش را قبول دارم و درست
است، چند وقت بعد دیگران هم راه می افتند و همین را می گویند. یکی
از شیراز، یکی از اصفهان، یکی از مشهد، آدم بالا می آورد وقتی اینهمه
حرف تکراری می خواند، و براهنی اما، خواندنی است و خواندنی
می ماند. من به او اینطور فکر می کنم.

مصاحبه کننده - ا. جمشیدی

جای انتشار - مجله سپید و سیاه

زمان انتشار - تیرماه ۵۵

در قضاوت کردن چیزی از قضاوت شدن هست

اشاره:

خبر این بود:

جایزه شعر تلویزیون ملی ایران
از طریق بررسی و گفتگو درباره چهل و هشت کتاب شعر از
چهل و پنج شاعر امروز، چاپ شده در سال ۱۳۴۹ در قلمرو شعر
مدرن به داوری هیئتی مرکب از: مسعود فرزاد، پژمان بختیاری،
محسن هشترودی و یداله رویایی، به دو کتاب منتخب «حریق باد»
شعر نصرت رحمانی و «واژه‌ها» اثر شرف‌الدین خراسانی تعلق
گرفت.

آقایان نادر نادرپور، هوشنگ ابتهاج و فریدون رهنما،
که برای شرکت در ترکیب داوران این جایزه دعوت شده بودند

به دلایلی از حضور در جلسه انتخاب کتابها امتناع کردند.
باتوجه به اهمیت بسیار و سابقه پرشکوه هنر شاعری در
ایران و اقبالی که شعر نزد ایرانیان داشته است و دارد، تاسیس
این جایزه می تواند نمودار هشیاری و این هوشیاری نویدی باشد
به گشایش افقهای نو در قلمرو شعر. و بحثها و گفتگوهایی که از
این طریق در گرفته است، مفتاحی شود برای دادن آگاهی بیشتر
به مردم درباره شعر و سرنوشت شعر.

یداله رویایی می گوید:

از آنجا که کشور ما پشتوانه قدیم و غنی شعری دارد و در
قلمرو هنرهای زیبا، همواره در زمینه شعر، چهره‌ی پرشکوه داشته
و داریم بسیار طبیعی است که جایزه‌ی بزرگ هم برای شعر در
ایران داشته باشیم.

به همین جهت وقتی تلویزیون تصمیم گرفت برای گسترش
فهم و شناخت شعر مدرن برنامه‌ی داشته باشد، در کنار این برنامه
به تاسیس این جایزه شعری فکر شد که مثل هر جایزه دیگری نقش یک
اهرم برای هیجان دادن به حرکتهای شعری داشته باشد.

در این دوسالی هم که از عمر این جایزه می گذرد، نقش اهرمی
آن وجود داشته و بحثها و گفتگوهایی که قبل و بعد از برگزاری
مراسم آن به وجود آمده است در ارائه و سبك و سنگین کردن سلیقه‌های
شعر موثر افتاده و حتماً همین گفتگوها به شناخت بیشتر شعر و
شکوفایی آن كمك خواهد كرد.

س- می دانید مادر گذشته هم در زمینه شعر نمونه‌هایی
از چنین عقایدی را داشته‌ایم؟

دوایانی- در گذشته‌ها صله‌ها و انعام‌هایی بود اما عصر ما دیگر
دوران صله و انعام نیست. در آن گذشته‌ها خوش آمده‌ای شخصی و خصوصی
برای مأجور شدن يك شاعر موثر بود، امروزه، اما دیگر، هنر و شعر از بند

آن زندان‌ها رهایی یافته است. امروزه وقتی سایر هنرها، مثل تئاتر، نقاشی، سینما و... از حمایت مراجع رسمی و غیر رسمی برخوردارند، بسیار طبیعی است اگر شعر هم به نوعی حمایت بشود، اگرچه این حمایت (جایزه شعر) به نسبت قلمرو گسترده‌یی که شعر در نزد ما دارد کافی نیست اما می‌تواند طلّیعه یک توجه باشد.

س- آیا این جایزه به کالبد و جسمیت شعر می‌پردازد و این جایزه مسابقه‌یی هست، برای فربه کردن این جسم؟ نباید این اندام هرچه بیشتر لاغر باشد تا به جادوی خود دسترسی یابد؟

«ویائی- در حس شعر به هر حال نوعی مسابقه هوش هست، با نفی آن «خود شعر» نفی می‌شود؛ بهمین جهت گاهی حس شعر با «خود شعر» اشتباه می‌شود. پرواز و جاه‌طلبی بیشتر از هر جای دیگر در شعر توجیه شدنی و گاه مقدس است. مربوط به حیات روحی انسان یک عصر است. که نباید برایش حصار کشید. روحیه، رمز دارد ولی رمز ندارد. شخصاً نظرم اینست که معیار یک شناخت باید در جهت اندازه‌گیری مقدار جاه‌طلبی و مقدار بلندپروازی تکوین پیدا کند. و گرنه اگر نتیجه اعطاء یک جایزه این باشد که جلو توقع‌های روحیه یک شاعر مرز بگذارد و حد هوش تعیین کند نقض غرض است. و هیچ شاعر خوبی هیچگاه ضابطه‌های ژوری یک جایزه را پیش چشم نمی‌گذارد تا در همان قلمرو پرواز کند یعنی در داخل یک کثیرالاضلاع چند ضلعی بال بزند. چرا که شاعر خوب شاعر مشتاق جایزه نیست. و شاعران خوب همیشه تصادفاً برنده جایزه شده‌اند. و اگر برنده شده‌اند به خاطر رعایت مرزهای از پیش تعیین شده ژوری نبوده است، بلکه غالباً بدین خاطر بوده است که ضابطه‌ها را بهم زده‌اند، یا چند ضلع از کثیرالاضلاع را خراب کرده‌اند تا ضابطه‌های محبوس نفسی بکشند و یا محدوده را بیکران دیده‌اند. و چنین مواردی همیشه حادثه‌های عجیب عمر یک جایزه است که تعیین کننده‌اند. اینست که حیات یک جایزه، جایزه‌ای که زنده است و نفس می‌کشد، بجای اینکه تربیت شاعر

کند، تربیت داور کرده است. چرا که داور که معمولاً از حاشیه به متن نگاه می‌کند هنگامی به متن پامی‌گذارد که واقعیت داور را نزدیک ببیند. و در حقیقت واقعیت داور است که وقتی اتفاق می‌افتد، نگاه داور را به متن مجبزمی‌کند، و گرنه بسیار داورانی که در حاشیه‌های خود نشسته‌اند و چون داور ای برایشان اتفاق نیفتاده، در همان حاشیه مانده‌اند و حاشیه‌شان را متن برده است و نگاهشان را خواب. فی‌المثل قول می‌دهم که شما در کتابخانه خصوصی هیچیک از ناظران ادب و حاشیه‌نشینان شعر تمام چهل و هشت مجموعه شعر چاپ شده در سال ۴۹ را بطور کامل نمی‌بینید جز همین شش هفت داور که اجبار قضاوت به متنشان کشانده تا بنشینند و شعر پنج‌شش نسل بعد از خود را بخوانند و گاه به حیرت بخوانند. در عبور از فاصله شش نسل معیارها عوض می‌شود، و شعر جوان زندگی می‌گیرد، و در نگاه معمر تائید و گاه تجلیل می‌شود، و پدر بزرگ فرزند ناخوانده را می‌شناسد، و نگاهش می‌کند و نگاهش می‌کند و سرانجام به سودا و سکوت می‌کند، و فرزند در فرصت همین نگاه است که استخوانهایش را محکم می‌کند. و قصد جایزه که از آن حرف زدید در واقع ایجاد چنین فرصتی برای شعر پیشرو است. این است که گفتیم جایزه نباید تحمیل معیارهای يك ژوری بر زندگی شعر معاصر باشد، که نتیجه‌اش توقف پرواز و حذف حرکت می‌شود، و در طی چند سال چیزی شبیه پلکیدن و دور خود چرخیدن، بلکه باید در دوسو ایجاد حیات کند: از یکسو همان تربیت داور که گفتم، یعنی ادراک‌های سال‌دیده را پشتوانه دیدهای تازه کند - وقتی که این دید را آن ادراک تجلیل می‌کند - (و اتفاقاً همین تجلیل تشریفاتی است که معیارهای تازه شاعران را به داور تحمیل می‌کند). و از سوی دیگر با عوض شدن مدام معیارها آن چیزی را که گفتم رقابت هوش است و در بطن شعر است، بال بدهد و تشویق کند. تا زمانی که عملاً معیار جایزه تغییر کند و بشود اندازه‌گیری جاه‌طلبی، استقلال و جرأت شاعر، و به هنرمندی داده شود که در فضای این رقابت هوش بالاتر بال زده است. یعنی در رمز بال زده است نه در رمز فرمولهای آشنا که زمانی رمز بوده‌اند.

س- چرا تلویزیون و نه مراجع دیگر...؟

دو یائی- چرا نه که هم تلویزیون و هم مراجع دیگر؟ شما می دانید که شهرداری پاریس هم در قلمرو هنرهای زیبا جایزه بی دارد که هر سال به نوبت به یک شاعر، نویسنده، مجسمه ساز داده می شود. همینطور جایزه هنری مشهور «آکادمی هنرهای زیبای رم» یک مرجع رسمی دارد. و یا بنیادهای خصوصی مثل «رنه دو» و «انترالیه» هم جایزه های ادبی و هنری دارند. و نیز جوایزی که به عنوان یادبود یک نام داده می شود مثل جایزه های «پل والری»، «آپولینر» و «سنت بوو». به همین ترتیب عنوان های دیگری در جوایز هنری در جهان وجود دارد که می توانند به نیت تشویق هنرمندان جوان و یا سپاس ارزش یک استاد، به آنها تعلق گیرند. پیدا است که جایزه گروه اول جنبه کشف و جایزه در گروه دوم یک حالت اجر دارد. اما به هر حال قصد هردو و بهانه هردو به وجود آوردن حرکت های تازه و تایید حرکت های موجود است.

توجیه این قضیه ساده می شود وقتی که حتی کافه های ادبی هم جایزه دادند. مثل جایزه معروف کافه «دوماکو»ی پاریس و ... منظورم حتماً این نیست که شهردار تهران هم کار شهرداری پاریس را بکند و یا اینکه «ذوب آهن» هم جایزه هنری بگذارد. اما پذیرفتن اینکه یک مرجع رسمی مثل تلویزیون، که مسئولیتهای فرهنگی و هنری هم دارد، جایزه شعر بگذارد، یک امر طبیعی باید به نظر بیاید. عکس العمل هایی هم که تاکنون شده، موافق و خوب بوده و نشان داده است که برای مبلغ های کوچکی از بودجه های بزرگ، مصرفی انسانی و سالم پیدا کرد.

س- اما هنوز ترس آنکه مراجع از راه این جوایز ارائه موضوع و هدف برای شعر بکنند وجود دارد.

دو یائی- جایزه ها همه یک هدف کلی دارند و آن توجه دادن مردم به گسترش و فهم هنرهاست. اما هیچکدام اصولی برای محدود کردن قضاوت در هنر ندارند. به خصوص موسساتی که از جایزه ها حمایت مالی

می‌کنند، درحقیقت پس از تاسیس، از جایزه جدا می‌شوند. و جایزه در میان دست‌های داورها به‌حیات خود ادامه می‌دهد. در جایزه شعر هم تلویزیون ملی همان‌طور که قبلاً گفتم خواست نقش يك اهرم را درحیات شعر داشته باشد و اما هرگز قصد آن نداشته که به‌هیات داوران تلقینی کند. و به‌قصد آنکه روحیه خاصی در شعر امروز به‌وجود آورد، ارزش‌هایی را به آنان دیکته کند.

تلویزیون به‌عنوان مؤسس جایزه شعر درحقیقت هیچ نقشی جز تایید مالی جایزه و انتخاب داور ندارد.

ش. اما انتخاب داور از جانب هر مرجعی می‌تواند نماینده بروز يك نوع خاص روحیه و گسترش نوعی باشد.

«ویائی. من از ترکیبی که تلویزیون به‌هیات داوران این جایزه داده است (چه در سال گذشته و چه امسال) این‌طور می‌فهمم که برعکس، کوشش به عمل آورده تا نماینده سلیقه خاصی نباشد.

به‌همین جهت برای تشکیل هیات داوران از منظرهای مختلفی که در شعر امروز ایران تشخیص داده شده نماینده پذیرفته است و می‌بینیم «آکادمیسین» در کنار «اکستره‌میست» نشسته و در کنار آن دو يك اعتدال‌گرا. امسال سه نوع تمایل. از چشم‌انداز شعرایران. در هیات داوران جایزه شعر نماینده پیدا کرده بود: تمایلات سنتی، تمایلات میانه‌رو و تمایلات پیشرو و هر يك در زمینه کار خود هنرشناس بوده و خلاء وجود يك ناقد را در آن قلمرو پر می‌کرد. برای مثال پژمان بختیاری در غزل معاصر، نماینده بی‌منکری است. اوضمن کشف ظرافت‌های سنتی غزل، حیات تکنیکی این نوع شعر را در روزگار ما به‌درستی می‌شناسد و ارزیابی می‌کند و محسن هشترودی گذشته از گذشته شاعری خود و مشغله‌های ریاضی‌اش، که خود مشغله‌ی ماورایی است و در ماورایی بودنش با شعر همسایه می‌شود، به‌همراه مسعود فرزاد باشناختی از شعر معتدل امروز، و در شعر پیشرو با جستجوی نوعی منطق در آن، در دو منظر از دآوری

شعر امروز جلوه کردند.

در مورد آنکه قضاوت این داوران ممکن است خطری باشد در جهت تاثیر گذاشتن بر شعر هم باید بگویم این دیگر بستگی به خود شاعر دارد که آیا می‌گذارد برای شعرش جهت تعیین شود و یا اینکه به «خود شعر» به عنوان یک راز جهت داده نشده مومن باقی می‌ماند. و این خطر و انواع دیگر این خطر ها، نه فقط از جانب شناخت داوران جایزه شعر تلویزیون، بلکه از جوانب بسیار در اجتماع و موقعیت های اجتماعی برای شاعران در تمام جهان وجود داشته و خواهد داشت.

س- به هر حال آنچه امسال بیشتر در قضاوت موثر افتاد جسمیت شعر بود و نه جادوی شعر. ضوابط در تلمرو و مضمون شعر موثر افتاد و به دانش ها و حس های تکنیکی شعر التفاتی نشد. گویا شما چندان تظاهر وجودی پی نکردید؟

دو یائی- این طبیعی است چرا که در ترکیب هیات داوران سنگینی منطق حکومت می‌کرد و می‌دانید که حس های تکنیکی گناه و بیشتر در فاصله پی از منطق تظاهر می‌کنند. تا وقتی که زمان بر آن بگذرد و عقلانی بشوند و به دلیل اقلیت وجودی من، منطق بر نتیجه قضاوت موثر افتد. و طبیعی است اینطور باشد و افسوسی در این زمینه ندارم. چرا که نتیجه های غائی جایزه در آن حالت اهرمی است که گفتم جایزه باید ایجاد کند و در بگو مگوها و وقایع اطراف جایزه این حالت ایجاد می‌شود و نتیجه اش حرکت و حیات شعر است.

س- شنیده شد دوسه نفر که به عنوان داور انتخاب شده بودند در جلسه ی انتخاب کتاب شرکت نکردند. فکر می‌کنید چرا؟

دو یائی- قضاوت کردن جرأت می‌خواهد، استقلال می‌خواهد. زمانی کار آدم است که قضاوت می‌شود و زمانی قضاوت آدم. تمام آنهایی که از قضاوت شدن می‌ترسند از قضاوت کردن می‌ترسند. در قضاوت کردن

چیزی از قضاوت شدن هست،

س- چرا بعضی شاعران نمی‌خواستند کتابشان در مسیر
قضاوت قرار بگیرد؟

«ویائی- داور يك خواننده است، يك خواننده با تأمل بیشتر، و شعر
هم برای خواننده شدن. شاعری که نمی‌خواهد شعرش با تأمل خواننده شود
حتماً بر شعر خود تأمل نکرده است.
و اینکه گروهی را از خواندن شعر قلعن کرد، گرفتن يك ژست
فاشیستی و نداشتن اعتقاد به خود است.

س- آینده این جایزه آیا آرزوی «شعر جهانی» و «شاعر
جهانی» را جواب خواهد داد؟

- نمی‌شود این آرزو را به صورت مطلق به دست آورد. اما این
جایزه از يك سو در میان دسته‌های موسس آن جان می‌گیرد و از سویی در
زندگی‌یی که با داوران می‌کند.
داور می‌تواند به جایزه اعتبار بدهد و برعکس می‌تواند چهره‌اش
را حقیر کند. موسس می‌تواند به آن ضلع و پهنای بدهد و یا بالهایش را
بچیند. بستگی دارد به اینکه تنه‌ها بماند و یا در کنار جایزه‌های دیگر زندگی
کند و البته آرزوی من این است که زندگی جایزه‌های شعری در ایران
با توجه به آن غنای عظیم شعر، به ترتیبی شود که بتواند حق آن غنا و شکوه
را ادا کند.

خوشبختانه جایزه شعر تلویزیون سال دیگر اضلاع بین‌المللی
پیدا خواهد کرد که داور شعر شاعران جهان را به عهده می‌گیرد.
جایزه شعر سرنوشتش را در بین‌المللی شدنش پیدا می‌کند. اگر
نقاشی و هنرهای دیگر بدنبال بازار، مرکز هنری دنیا را از پاریس
به نیویورک منتقل می‌کنند، در مورد شعر اینطور نیست و یا نباید باشد.
قدرت اقتصاد به شعر جذب نمی‌دهد. در مورد شعر، تهران بیشتر از هر

پایتختی استحقاق آن دارد که مرکز هنری دنیا باشد، هم از لحاظ تعالی شعر امروزش، هم از لحاظ تکیه به میراث هزار ساله شعرش. و این کار، کار جایزه‌ها و فستیوال‌ها است، که در زمینه شعر متأسفانه هنوز نداریم. شاعران رهایند و تنهایند.

تهران می‌تواند کانونی باشد برای شبکه دوستی بین المللی شاعران. برای شاعران دنیا و خواننده‌های مشتاقشان نه اسکناس بانك مرکزی جذب می‌آورد و نه لیدرهای حزبی اعتقادی بهشان می‌دهند اما چشم‌های ایشان را هم که ببندی به يك ارزش با اعتبار اقرار می‌کنند و آن شعر ما است، نه تنها برای آن شاعر نمی‌دانم کجائی، که برای رهگذر تهرانی نیز چنین است. کم خوانده است، ولی از همان وقتی که مدرسه بوده بهش گفته‌اند که شاعرانی و عرفائی بوده‌اند چنین و چنان، کم می‌خواند اما می‌داند که در وطنش شاعرانی هستند چنین و چنان، و کتابها و کتیبه‌هایی هست در قلمرو روح و اخلاق و ذوق. می‌داند که همیشه افتخاراتی در حیطه قلم داشته است و فکر می‌کند که همیشه خواهد داشت، حالا معلوم نیست در این یکی چقدر اشتباه می‌کند! اینست که اگر مقداری از آن اسکناسهای بانك مرکزی بابت جایزه شعر و هزینه‌های مربوط به شعر بیرون برود یکی از مواردی است که پشتوانه‌اش را نیز با خود برده است. و تصادفاً اگر رهبران سیاسی هم با شعر به سیاست نزدیک شوند می‌توانند به يك «دیپلماسی رمانتیک» جلب اعتقاد کنند.

س- فکر می‌کنید مبلغ این جایزه بین المللی چه مقدار خواهد بود؟

«ویائی- به عنوان يك جایزه ملی مبلغ کنونی مبلغ قابل توجهی است، که در مقام جایزه‌های بزرگ ملی است. منتها به عنوان بین المللی شدن آن و با توجه به وسعت جغرافیایی که می‌یابد خودش نیز وسعت مالی بیشتری پیدا می‌کند. هنوز دقیقاً رقم آن معلوم نیست اما قرار است، با مطالعه و مقایسه با جوایز ادبی بین المللی مبلغ مناسبی برای

آن انتخاب شود جهانی شدن جایزه این خاصیت را نیز دارد که شاعران کشورهای دیگر و مردم جهان که ایران را به عنوان «کشور شعر» می شناسند وجود جایزه ی بزرگی را برای شعر، در کشور شعر سراغ کنند.

س- در این جایزه بین المللی، دیگر حتماً ترکیب داوران نیز يك ترکیب بین المللی خواهد بود. آیا هیچ نظر به خصوصی درباره این داوران بین المللی و ناقدان سرشناس شعر جهان دارید، و اینکه آیا این جایزه شعر بین المللی بالاخره به جشن هنر شیراز بستگی خواهد یافت؟

دوایانی- طبعاً هیأت داوران جایزه جهانی شعر يك ترکیب بین المللی خواهد داشت که در آن فرانسه و آمریکا به عنوان مراکز هنری جهان و انگلستان به خاطر ناقدان مشهورش در ادب انگلیسی، شرکت خواهند داشت. این البته مانع نخواهد بود که اگر شعرشناس باهوشی مثلاً در اسپانیا و لهستان سراغ کنیم، او را نیز دعوت نکنیم. در مورد بستگی جایزه به جشن هنر شیراز باید بگوییم ظاهراً به هم ربطی نخواهند داشت اما اگر روزی جشن هنر شیراز به شعر جهان اختصاص داده شود حتماً وجود جایزه دیگری در آن لزوم پیدا خواهد کرد. من فکر می کنم این عقیده خوبی باشد که جشن هنر شیراز يك بار به شعر جهان بپردازد، چرا که ما سنتهای غنی تری در زمینه شعر داریم تا در زمینه های تئاتر و سینما و موسیقی.

و فکر می کنم توقع مردم جهان از يك فستیوال جهانی در ایران، بیشتر این باشد، تا آن.

آقای یداله رویایی از توضیحات شما متشکر هستیم.

مصاحبه کننده - پرویز اسلامپور

جای انتشار - مجله تماشا شماره ۹

زمان انتشار - اردیبهشت ماه ۵۵

مهاجم و متوقع

اشاره :

دکتر یداله رویائی ، شاعر معروف معاصر از سفر اروپا بازگشت. رویائی را در بازگشت باروحیه‌ای دیگر، و حتی باجسمی دیگر دیدم، يك روحیه‌تگری ! و يك جسم قلمی. عجب !، دکتر بکلی عوض شده بود، ولی خوشبختانه عوضی نشده بود . دیده‌اید که سفر فرنگ، بخصوص طولانی‌هاش خیلی‌ها را عوض می‌کند. اما رویائی را خوب می‌شناسم. حالا دیگر شانزده سال است، می‌رود خودش را تازه می‌کند و برمی‌گردد . مشغله‌هایش در سفر، مشغله‌های معمول مردم مسافر نیست، که سفرش را در کاباره‌ها، بارهای شبانه و سکس و خور و خواب و خرید و در دهد. جستجو می‌کند، نقب‌هایی می‌زند و کشف‌هایی می‌کند و وقتی برمی‌گردد هنوز تشنه است. از چیزهایی تعجب کرده است که معمولا کسی را به تعجب نمی‌اندازد. راضی و ناراضی حرف‌هایی می‌زند. مهاجم و طنزآلوده

و منگر و متوقع. چند ماهی همینطور باقی می ماند و دوباره ساکت می شود: کدرو غبار گرفته و مغموم و چاق!، تا باز سفری دیگر پیش آید و باز دوباره پوست انداختن، این ریتم زندگی یداله رویائی است. در اطاق رابستم و نشستم و ژست مصاحبه گرفتم با این حساب که حواسم جفت بود که قضایا، مثل خیلی وقت ها، برعکس نشود، یعنی او بشود سؤال کننده و لاجرم بنده هم جواب دهنده. از این کلک ها توی آستینش فراوان است! تا ژست مصاحبه گرفتم خندید و به شوخی گفت: «لابد می خواهی مثل همه مصاحبه کننده های حرفه ای مثلاً اول بپرسی شعر چیست؟» و من خیلی جدی پرسیدم: آقای یداله رویائی شعر چیست؟

«باقر عالیخانی»

عالیخانی - آقای یداله رویائی شعر چیست؟

رویائی - حادثه است!

س - شما شعر را اینطور تعریف می کنید؟

- تعریف نمی کنم، شعر خودش تعریف است.

س - بله، یادم هست روزگاری شعر را اینطور تعریف کرده بودید.

- کجا خواندید؟

س - در مقدمه ای که بر کتاب شعر بادیه نشین «چهره طبیعت» نوشته بودید و در مقدمه کتاب منوچهر آتشی «آهنگ دیگر» که از قول «دوستش رویا» نقل کرده بود، و اینجا و آنجا...

- او، شما مرا به هفده سال پیش می برید. هفده سال! عمریست، نه؟

س- عمر من وشماست، نه عمر شعر!

- مگر ما در کجای عمر شعر نشستہ ایم؟

س- در این سمت، در این سوی عمر هزار ساله اش، شاید هم بیشتر، قدیم تر، ما در انتهای عمر قدیمش نشستہ ایم.

- فکر نمی کنی در ابتدای عمر دوباره اش نشستہ باشیم؟

س- همان چیزی که نداده اند کسی را؟

- آره، ولی به شعر داده اند.

س- یعنی می گوئی شعر در عمر دوباره اش، حالا چند سال دارد؟

- عمر نسل ما را دارد.

س- پس، از شعر فارسی حرف می زنید!

- مگر شما از شعر جهان می گفتید؟

س- نه، من بطور کلی از شما خواسته بودم شعر را تعریف کنید، و حرف به اینجاها کشید.

ج- شما نخواستید تعریف کنم، پرسیدید شعر چیست؟

س- مگر فرقی می کند؟

ج- آره، مثل فرق اینکه از من بخواهی «علی را تعریف کنید» و یا بپرسی «علی کیست؟» اولی را قادر نیستم، ولی در جواب دومی بلافاصله می گویم: شکننده در خیبر، همانطور که می توانستم بگویم:

صاحب ذوالفقار.. و بهر حال همیشه یکی از هـزار تصویر او مرا نجات می‌دهد. و شما پرسیدید شعر چیست؟

سـ. و شما گفتید حادثه است.

ـ حالا هم می‌گوییم.

سـ. و من می‌گوییم: شما می‌خواهید از تعریف شعر شانه خالی کنید، با کلمات بازی می‌کنید.

ـ من نمی‌توانم شعر را تعریف کنم.

سـ. تعجب می‌کنم که زندگیتان و عشقتان را نمی‌شناسید!

ـ مگر شما زندگیتان و عشقتان را می‌توانید تعریف کنید؟

سـ. تعریف آکادمیک نه، ولی شرح می‌توانم بدهم.

ـ خوب شما هم از شرح شعر نخواستید.

سـ. اگر می‌خواستم؟

جـ. نمی‌خواستید، بهتان نمی‌آید؟

سـ. چی؟ به من نمی‌آید؟

ـ بهتان نمی‌آید که بحث باطل کنید.

سـ. بحث از شعر مگر به دور می‌رسد که باطل باشد؟

ـ خود بحث نه، ولی ما که دور ور می‌داریم!

سـ. و دور باطل است؟

- بخصوص اگر دور دور ما باشد.

س- که هست، پس این دور باطل! از تو!

- به بینید، خود شما بیشتر از من حاشیه می روید و بازی، چه

می دانم، لفاظی می کنید، آنوقت می خواهید نتیجه هم بگیریم؟

س- نه جدآ، دوباره از سر! آنجا بودیم که گفتید: من

نمی توانم شعر را تعریف کنم، و من تعجب کردم..

- تعجبی ندارد آقا جان، بنده خیلی چیزها را نمی توانم تعریف

کنم، و شما حق ندارید تعجب کنید. مثلاً بنده عصب را هم مثل شعر

نمی توانم تعریف کنم. حالا شما باید تعجب کنید؟

س- اگر عصبی بودید شعر را می توانستید تعریف کنید؟

- حضرت تعالی با بنده شوخی می کنید، یافى الواقع مامور گنج کردن

من شده اید؟

س- نخیر آقای یداله رویائی شما ئید که دارید مرا گنج

می کنید. شما گفتید خیلی چیزها را بلد نیستید تعریف کنید.

در حالیکه اگر به گفته شما «شعر تعریف است» برعکس باید

شما بهتر از همه بلد باشید چنین چیزها را تعریف کنید.

- هان! حالا آمدی سر حرف، درست روی نقطه ای که می خواستم

انگشت گذاشتید. شما می دانید منظور من از کلمه «تعریف» چیست؟ و

اصلاً «تعریف» یعنی چه؟

س- اگر منظور شرح و بسط و روایت و از این قبیل

نباشد، معنای دقیق تر آن، تا آنجا که من می دانم یعنی مثلاً

شناساندن چیزی از طریق ذکر مشخصات آن چیز و...

- نَع! نَع! ... هیچکدام از اینها نیست، ممکن است چنین معنایی را که گفتید در وهله اول به ذهن متبادر کند، ولی من ازین کلمه (البته در این افاضه) معنای ریشه‌ای آنرا مقصود کرده‌ام، به اصطلاح معنای لغوی ناب آن (اتیمولوژیک آن) را، و به اصطلاح ادیبان: آنچه در اشتقاق افاعیلی به دست می‌دهد.

س- مثلاً در ریشه‌های «عرف» «عرفان» و از این قبیل؟

- بعله! درست فهمیدید، حالا ازین دریچه می‌توانیم باهم بیشتر ارتباط برقرار کنیم و هی پرت نرویم.

س- پس در این گونه برداشت (می‌ترسم دیگر بگویم تعریف، می‌گویم برداشت) از شعر، با توجه به معنای اتیمولوژیک «تعریف» می‌شود به شاعر گفت: معرف؟!

- چرا نمی‌گوئید عارف؟

س- بله، ببخشید... پس با این معنی، شمای شاعر باید بلد باشید، برعکس آنچه گفتید، خیلی چیزها را «تعریف» کنید؟

- در این معنی البته.

س- مثلاً علی را، که گفتید قادر نیستید تعریف کنید، با تفاهم حالایمان می‌توانید تعریف کنید؟ چطور؟

- و شما می‌خواستید به اینجا برسید؟ بله می‌توانم. و هر چیز دیگری را بخواهید.

س- متشکرم، پس لطفاً علی را حالا تعریف کنید.

- خب، این شعر...

در حاشیه حالت خود بودم
 پهلوی من از کنار جستجو می‌رفت
 وقتی که تنم بالا
 آن علت اول
 را تن می‌زد
 در اول جستجو بودم.
 او بودم.

س- منظور او همان «هو» است؟ یعنی خدا؟

- بله، در تمام شعر جهان، و در متن‌ها و شطح‌های شاعرانه، عارفان
 شعر و اشراق‌نشینان کلام، همیشه تاکید «او» توحید خداست.

س- پس در این شعر که برای علی خواندید، فکر
 نمی‌کنید که از شما تصویر «علی‌الله» می‌دهد؟!

- خواهش می‌کنم بحث را منحرف نکنید. من علی علیه‌السلام
 را به شدت دوست دارم و خدای علی، خدای من است.

س- گفتم اتیمولوژیک... خوب پس می‌شود پرسید «خدا»
 را چگونه تعریف می‌کنید؟

- هان، حالا داری خوب سؤال می‌کنی، داریم بهم می‌رسیم،
 دیگر نمی‌پرسی «کیست و چیست» چون می‌بینی که نیازی به آن جور سؤال
 کردن دیگر نداری.

س- بله، خواهش می‌کنم، بهر حال گفتگو با شاعر همین
 فرق‌ها را دارد، از یک جایی باید سربیاورد، بالاخره یک جوری
 باید بفهمند و بفهمم طرفم کیست. البته اقرار می‌کنم که طرفم
 را امروز قدری دیر شناختم!

- خودت را هم زود نشناختی.

س- چون که لابد گفته اند: خودشناسی خداشناسی است؟

- آره، نه، دیرشناختن من از زود نشناختن خودت نبود. منکه
خدای تو نیستم، لنگه کفش در آستان علی.

س- خب، پس خدا را زودتر برایم تعریف کنید.

- چشم!

در چشمی باز
چشم دیگر باز می‌روید
و در چشمی، باز
چشم باز دیگر می‌روید
وباز در چشمی
چشم دیگر می‌روید باز
وسرانجام در دوردست،
نمی‌دانم چیزی
در چیزی که نمی‌دانم چیست
می‌روید

س- متشکرم. يك سؤال دیگر: این دوتا شعری که
خواندید از نمونه‌های شعر حجم بودند؟

- بله، ولی شما باید شعر حجم را بیشتر بشناسید، چون غالباً
دیده‌ام که حتی مدعیان از کنار آن گذشته‌اند بی آنکه ذهنی برسر آن
مصرف کنند و کوششی برای فهم آن. شما را نمی‌دانم.

س- دانش من از حجم گرائی در حد بیانیه شعر حجم و

حرفها و مقالاتی است که در اطراف آن اینجا و آنجا چاپ شد.
و این مانع آن نیست که اشعار شما و شاعران حجم گرا را نخوانم
و نخوانند.

- بله، یکی دو شعر دیگر خواهم داد. ولی شعر شاعران حجم را
بهتر است با هم یک جا و در جمع کار خواند، مثلاً اختصاص یک شماره
مخصوص به این شعر، مثل کاری که یکبار گاهنامه «بررسی کتاب» کرد.
فکر خوبی است. در آن صورت شعر حجم حضور خودش را در شعر معاصر
بهتر نشان خواهد داد. البته تصمیم داریم به زودی مانیفست دوم شعر حجم
را در بیاوریم.

س- با همان شاعرانی که مانیفست اول را امضا کرده اند؟

- بله، تقریباً، با پرویز اسلامپور و دوستان دیگری که تاکنون
به این حرکت وفادار مانده اند، و نیز شاعرانی که در فاصله بیانیهِ اول تا
دوم، شعر حجم را در مکانیسم ذهنی خود کشف کرده اند.

س- در این فاصله چه شعرهایی از این گروه منتشر شده

است؟

- بصورت کتاب متأسفانه کم، ولی بصورت پراکنده چرا، بسیار.
غیر از دو کتاب شعر از خودم و کتاب شعری از اسلامپور، که بزودی
به چاپ می رسد، سه چهار مجموعه شعر در این فاصله منتشر شد که می شود
گفت هر کدام سهمی در جنبش حجم گرایی دارند: مثل مجموعه شعر
«پنج آواز، برای ذوالجناح» از هوشنگ آزادی ور، و مجموعه شعر
«طپش ها» از «احمد رضا چه که نی»، و مجموعه شعری از شاپور بنیاد،
که پارسال از شیراز برایم فرستاد، و نام آن الان یادم نیست. متأسفانه
درباره این سه کتاب هیچکس حرفی نزد و التفاتی از طرف منتقدان محترم
و صاحبان نشریه ها نشد. بعلاوه انتشار چیزی را نمی رساند، شعر حجم

به دلیل رشد پنهانش کمتر تظاهر می کند، و شاعری که به طبیعت والای حجم می رسد آنقدر در دیدار اسرار و صورت های ربانی ذهن مغروق است که ارضاهای روزمره را مثل چاپ، مثل تحسین، مثل ایجاد ارتباط های مقبول (که همه به جای خود نیکو است) دنبال نمی کند و فراموش می کند مگر اینکه این ارضاهای روزمره در سر راه او بنشینند. اگر ننشینند هم او بخود مفتخر می ماند. چرا که به کشف کلید معتبری رسیده است که در لحظه های شعر، به جذبه های «شدن» و جذبه های «دیگر شدن» می بردش، و او از آمدشد همیشه، اینهمه شعرهای همیشه به خود می بالد. و باز به دلیل همین نفوذ پنهان و آب و وار حجم گرایی است که من لزوماً از بسیاری چهره ها و نیروهای نوئی که به این مکانیسم عجیب ذهنی رسیده اند خبر ندارم. مثلاً ناگهان می بینم شاپور بنیاد، یا ناگهان دیدم برادر «مظفر» را در خلیجان همین مکانیسم و خبر نداشتم. مضافاً اینکه در جستجوی آثار حجم گرایی چرا فقط از شعر می پرسی؟ در قصه، تئاتر و سینما هم نمایندگانی عجیب پیدا کرده است. که اگر خواستی صحبت می کنم. حالا همین هائی را که گفتم بنویس.

س- یادم هست «آزاد» هم حرفهائی در این زمینه نوشته بود. در کیهان، یا جای دیگر، یا می خواست بنویسد، درست نمی دانم؟

- بله، آزاد هم بنظرم از زمره همان هائی است که گفتم حرف ما را نگرفتند، و برای درك آن دل نبستند، البته آزاد به نظرم خراشی وحشی از این حرف گرفته بود، و توقفی هم بر آن داشت، منتها آزاد را تو خوب می شناسی، وضعیتش نسبت به این مسئله شبیه همان وضعیتی بود که تو نوشتی در لندن نسبت به مسئله «تعهد» داشت و..

س- موافقید دريك گفتگوی دیگر از این مسائل حرف بزنیم که منهم قبلاً مطالعاتم را کرده باشم؟

- اگر زنده ماندم.

س- شما زنده هستید، و هستید، شما کی هستید آقای
یداله رویائی؟

- من يك حادثه هستم.

س- باز هم حادثه؟ شما يك حادثه تکراری هستید؟

- من همان حادثه‌ای که تکرار می‌شود هستم!

س- چطور است حادثه را بهم بزنیم؟!

- حادثه که حلیم حاج عباس نیست...

خواهش می‌کنم با نان و آب بنده شوخی نکنید!
خدا حافظ آقای یداله رویائی و متشکرم.

مصاحبه کننده - باقر عالیخانی

جای انتشار - مجله فردوسی

زمان انتشار - بهمن ماه ۵۲

772-
908
570

1950

421
302
723

Call No. ~~772-908~~ Date _____

Acc. No. ~~1950~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

از شریعت شعر

اشاره :

«در تابستان ۱۳۵۶ یدالله رویایی که مدتی است در فرانسه زندگی می کند برای اقامت کوتاهی به تهران آمد . با استفاده از این فرصت با او به گفتگویی نشستیم که حالا جمع و جور شده ی آن را در این کتاب می خوانید.

این گفتگو تنها يك مصاحبه است و نه مباحثه . به این معنی که از کنار پاره ای مطالب مورد بحث به آرامی و فقط با اشاره ای عبور کرده ایم . چرا که تحلیل نهایی به عهده ی خواننده است و هدف از این گفتگو نیز چیزی جز آشنایی خواننده با طرز برخورد رویایی با شعر نبوده است.

محمدعلی اصفهانی

می-همان سؤال مکرر در مکرر اما لازم: تعریف شعر!
کار آسانی نیست و شاید اصلاً امکان پذیر هم نباشد اما به هر حال
اگر این تعریف، چندان جامع و مانع هم نشد باکی نیست.

- هر کس از جانب‌های مختلفی به شعر، نگاه کرده است و از آن
تعریفی به دست داده است. اما اگر همه‌ی جوانب را در نظر بگیریم شاید
مناسب‌ترین تعریف، همان باشد که چند سال پیش گفته بودم:
«شعر، تعریف است.»

این کلمه‌ی «تعریف» را برای این به کار می‌برم که بتواند يك قطعه
را و يك حادثه را بیان کند «حادثه» که می‌گوییم، منظورم همان «ازار
hasard» است به قول سوررآلیست‌ها که هنر و در نتیجه شعر را هم يك
تصادف و دستگیری يك اتفاق می‌دانند. البته آن‌ها هنر را از جهت حضور
این «حادثه» دیده‌اند و تلاششان هم نشان دادن همین حادثه بوده است، چه
در شعر و چه در نقاشی و تئاتر و سایر هنرها، ملاقات با این حادثه و احیای
مجدد آن هم می‌تواند نوعی تعریف و شناساندن آن باشد.

اما دیگران تعریف‌های دیگری هم از شعر کرده‌اند و یکی از این
تعریف‌ها که من از آن خوشم آمده است این است که می‌گویند:
«شعر، خطی از سیرت شاعر است.»

و از این نوع تعریف‌ها را شاید بتوان لا تحدد ولا تحصی ارائه کرد.
قدیم‌ترین تعریف را هم از شعر داریم:

«شعر، کلام مخیل و موزون و مقفی است» و تعریف‌های دیگر.
وقتی که به همه‌ی این تعریف‌ها از همه‌ی جنبه‌ها نگاه می‌کنم
به همان نتیجه می‌رسم که گفتم:
«شعر، تعریف است.»

تشریح قضیه و این که چرا شعر، تعریف است خیلی توضیح پذیر
و مفصل است.

شعر، يك هنر زبانی، يك حضور متعالی

باید به عامل‌های سازنده‌ی شعر توجه کنیم: به خیال-که من از آن تصویر را در نظر دارم- به کلمه، مصرع و حضور روابط یعنی فرم به معنای کلی. و چون در این گفتگو به این کار نمی‌رسیم به همین اکتفا می‌کنیم که بگوئیم «شعر، تعریف است».

و باید بگوئیم که در این معنا از شعر، يك هنر زبانی را قصد می‌کنم که در میان همه‌ی هنرهای زبانی به جهت حضور متعالی‌اش در لحظه‌ی افشاء و تعریف، نگاهی معرف به همه‌ی آن چیزها و به همه‌ی آن معناهایی دارد که مشرف به آن‌هاست. و چه تعریفی از چیزی می‌تواند بهتر از بازسازی و خلق دوباره‌ی آن باشد؟ و کدام هنر زبانی است که نگاهی از اعتلا و از اشراف دارد به تمام آن چیزی که کائنات و هستی بلا فصل ما را می‌سازد؟

س- وقتی که درباره‌ی هنر، حرف می‌زنیم طبعاً باید درباره‌ی زیبایی هم حرف بزنیم و این که اصلاً به چه کیفیتی می‌گوئیم زیبایی؟ آیا زیبایی يك وجود مستقل از ذهن انسان دارد بعنوان يك واقعیت برتر بیرونی و یا کاملاً ذهنی است؟

- هنرهای زیبادريك معنای کلی، «شعر» هستند. من به نقاشی، تئاتر، سینما، مجسمه‌سازی و رقص هم می‌گویم شعر. شعری بامصالح خودش که چیزی غیر از کلمه است. موسیقی شعر است اما «المان - Element» آن بجای کلمه، صداست. و در میان هنرهای زیبا، شعر به معنای خاص، هنر زیبایی است که ابزار آن کلمه است. شعر با زیبایی در رابطه است و اگر بخواهیم بدانیم که زیبایی چه حضوری در شعر دارد باید به زیباشناسی شعر توجه کنیم.

اگر در قلمرو فلسفه از زیبایی حرف بزنیم کار فیلسوف‌ها را کرده‌ایم ولی من تاحدی که به زیباشناسی شعر توجه دارم با این مسأله

برخورد می‌کنم.

از قدیم‌ترین ایام، فلاسفه هر کدام به نوعی زیبایی را دیده‌اند. ولی اگر نخواهیم در این جا فیلسوفی بکنیم و از فلسفه بگوئیم، شعر را از نقطه نظر «المان»ها و عواملی که زیبایی‌شناسی دارد و آنچه که حضور آن و تحقق دادن به آن به ما القاء زیبایی می‌کند می‌توانیم در نظر بگیریم. در شعر به معنای اعم - که گفتم شامل همه‌ی هنرهای زیبای می‌شود - پرنسپ‌های عمومی و مشترکی هست و شعر به معنای اخص، پرنسپ‌های خاص خودش را هم دارد که تحقق آن‌ها در شعر القاء‌کننده‌ی زیبایی به ما است.

البته پرنسپ‌های زیبایی‌شناسانه هم به تدریج، تکامل پیدا می‌کند و عوض می‌شوند. مثلاً از دورترین ایام، «قرینه» يك عامل زیبایی بود مثلاً بته‌جقه‌های ما که برای تزئین اتاق به کار می‌رفت قرینه‌سازی بوده است، و یا وقتی که می‌خواستیم روی طاقچه، گلدان بگذاریم یکی این‌ور می‌گذاشتیم و یکی آن‌ور، و قرینه‌سازی می‌کردیم. و این قرینه‌سازی، القاء زیبایی می‌کرده است. اما از وقتی که قرینه به عنوان يك عامل زیبایی قدرت خود را از دست داد دیگر ما بته‌جقه آویزان نمی‌کنیم. از طرح‌های درهم و مغشوشی که در حد خود زیبایی آفرین هستند استفاده می‌کنیم.

یکی از اصول کلی زیبایی‌شناسانه کمپوزیسیون است. ما کمپوزیسیون را در وهله‌ی اول کشف می‌کنیم. اگر در يك تابلو، يك قطعه موسیقی و... ترکیب نباشد این‌ها چشم‌نواز و گوش‌نواز نخواهند بود. بعد از این که دیدیم این اثر این ترکیب را دارد تازه به طرف آن می‌رویم تا چیزهای دیگرش را کشف کنیم، و البته این در صورت داشتن دید نقادانه است و آگاهی علمی به زیبایی‌شناسی اثر، و گرنه ما همیشه به عنوان تماشاگر، فاصله‌مان را با تابلو، تنظیم می‌کنیم و همیشه در فاصله‌ای کشف زیبایی می‌کنیم.

اگر بخواهیم حادثه‌ی امروز را که برخورد من و شماست بازسازی کنیم، همه‌ی عواملی را که مکمل این حادثه بوده‌اند باید در نظر داشته

باشیم. حرکت شما و من و حتی ورود و خروج يك نفر، و همینطور محتوای عاطفی‌ای که من و شما در برخورد باهم پیدا می‌کنیم و تأثیر خوب یا بدی که حرف‌های من در شما به‌جامی‌گذارد و با این که این حرف‌ها، خاطره‌هایی را برایتان تداعی می‌کند و تازه خود این خاطره‌ها هم عاطفه‌های متفاوتی در شما ایجاد می‌کند و... همه، حادثه‌هایی جانبی هستند که در این برخورد اتفاق افتاده‌اند.

به هر حال منظور من این است که اگر ما این حادثه‌ها و پرنسیپ‌ها را در موقع بازسازی برخورد من و شما فراموش کنیم، غیبت آن‌ها کار ما را دچار کمبود و نارسائی می‌کند.

زیبائی‌شناسی کلاسیک روی این نکته‌ها کمتر توجه می‌کرد.

اگر قرار باشد به شعر به‌عنوان يك قطعه، يك اثر هنری، يك «مورسو» نگاه کنیم باید بگوییم تا زمان نیما ما شعر به‌عنوان يك قطعه‌ی هنری نداشته‌ایم. از زمان نیماست که شعر می‌شود يك قطعه‌ی هنری که این «المان»های زیباشناسانه را می‌توانیم در آن جستجو کنیم، چرا که در شعر گذشته‌ی ما در قالب‌هایی که داشته‌ایم، يك قطعه شعر به‌عنوان يك مجموع تجزیه‌ناپذیر مطرح نبوده‌است و اجزاء يك شعر، فی‌المثل بیت‌هایی از يك غزل، در مقام جدایی از قطعه می‌توانسته‌است حضور مستقل و زندگی مستقل داشته باشد. هیچ وقت ما نمی‌توانیم به يك قطعه شعر کلاسیک به‌هیأت کلی آن و به‌ساختمان و به‌شکل جمعی آن به‌عنوان يك مجموع زیباشناسانه نگاه و تأمل کنیم، یعنی به‌حضور رابطه‌ها در اجزاء سازنده‌ی يك قطعه، به‌توازی و تقاطع حرف‌ها و تصویرها، به‌پرسش و پاسخ پنهانی که ممکن است دو تصویر، دو مصرع یا دو کلمه و یا يك کلمه در دو جای يك قطعه، باهم داشته باشند، با فضاسازی‌ها، تکرارها، خطاب‌ها و ریتم درونی آن‌ها و ریتم حرکت‌ها که ریتم داخلی يك قطعه را می‌سازند و به‌طور کلی به آن جمع زاینده‌ای که در يك قطعه، حیاتی توأمان دارند و ترکیب جمعی آن‌ها همان چیزی را می‌آفرینند که من از آن به‌نام «فرم» یاد کرده‌ام. و حیات فرم در شعر با این تعبیر و اشاره‌ای کوتاهی که از آن

دادم بامدرنيسم نيمائى است که در شعر فارسى آغاز مى شود: با «ماخاولا»
با «اجاق سرد» و ... و در شعر نسل هاى بعد کمال مى گيرد . و اين که من
هميشه از فرم حرف زده ام به خاطر اين است که معتقدم يك قطعه شعر بايد
به عنوان يك اثر زيباشناسانه کمال خود را در فرم و شکل بيايد.

وقتي که عوامل کلى زيبائى شناسى را در شعر پياده کنيم همانطور
که اشاره کردم تازه مى رسيم به نبض هاى حساسى که زيباشناسى خاصى
شعر را به معنای محدودش که مصالح آن کلمه است - ارائه مى دهند . و
کلمه نکته هاى ظريف خودش را دارد : خيال ، مصرع ، وزن ، ريتم ،
قافيه و ...

س- و محدوديت هايش را؟

- البته . و شعر نو هم به همين دليل ، محدوديت هاى تکنى کى خود را
دارد . بعضى ها که اين را نمى فهمند و از ضرورت حضور عوامل القاء -
کننده ي زيبائى غافلند فکر مى کنند که شعر نو گفتن راحت است . اگر
قرار باشد يك قطعه ي شعر فقط با نداشتن قافيه و وزن زيبا باشد خيلى ها
که اسمشان را نمى برم اين کار را کرده اند و «شعر» شان هم زيبا نشده است .
شعر درست وقتى زيبا مى شود و به عنوان يك اثر هنرى مى ماند
که اصول زيباشناسانه ي کلى را رعايت کرده باشد به علاوه ي اصول خاص
هنر شعر به معنای خاص را . خواننده از اين شعر خوشش مى آيد اما شايد
ندانند که چرا و چگونه ؟ چون هنوز اين پرنسيپ ها را مشخص نکرده اند
و منقدي نيامده است که در شعر فارسى اين ها را بيرون بکشد و بنويسد
و توضيح بدهد . در شعر کلاسيک هم اول نيامدند قرارداد ببندد که بياييم
اينجورى شعر بگوئيم . شعر تکوين پيدا کرده است ، و قالب ها و استيل هاى
مختلف بوجود آمده اند و بعد در فرهنگ انتقادى شعر کلاسيک ، محقق هاى
نشسته اند و اين ها را استخراج و تدوين کرده اند . اين کار در شعر نو به دقت
زياد و شناختى کامل محتاج است .

اصولا آنچه که ما از راه گوش مى گيريم قسمتى است از شعر ،

اما وقتی که شعر را روی کاغذ می‌خوانیم به علت تأملی که در نگاه داریم با استفاده از شعور بصری بهتر می‌توانیم روابط تصویرها و مصرع‌ها را کشف بکنیم و جریان وسیلان فرم را بازندگی که در شعر می‌کند بهتر بشناسیم .

دینامیسم زبان

س- بهتر است از کلمه که همانطور که خودتان هم گفتید، ابزار اصلی شعر است حرف‌بزنیم و در نتیجه از زبان شعر.

۹۳۵
۵۳۵
- خیلی‌ها هستند که اسیر انس خود هستند. از چهار کلمه‌ی جیغ، داد، فریاد و بانگ، يك نفر یکی را زیبامی‌داند و بقیه را زشت و نامناسب و در پی انس خود از آن کلمه استفاده می‌کند. هر کلمه‌ای جای خودش را و ارزش خودش را دارد و هیچ کلمه‌ای زشت نیست. در شعر نو يك باره کلمات تازه‌ی بسیاری به کار رفتند. این کلمات در اثر تکرارهای فراوان به تدریج قدرتی را که در آغاز داشتند از دست دادند. روزنامه‌ها و رسانه‌های همگانی دیگر مرتب آن‌ها را استعمال کردند و آن قدرت و شدت را از شان گرفتند. من کلمه‌ای را که پانزده سال پیش برای من حضور زنده‌ی تنیدی داشت دیگر حالا به کار نمی‌برم چون دیگر رسانه‌های گروهی ارزش آن را کم کرده‌اند.

هیچ کلمه‌ای زشت نیست و کار شاعران همیشه این بوده است که که در يك دوره، زبانی به وجود بیاورند و به خاطر اثر و مسکن و مقامی که در شعر به کلمه‌ها می‌دهند به آن‌ها بارهای تازه ببخشند و کلمه را با مأموریتی تازه به جامعه بفرستند. و این کلمه تازمانی که از رمق نیفتاده است و به علت استعمال زیاد بی‌اثر نشده است اثر خود را می‌گذارد و زندگی‌اش را می‌کند.

غیر از شاعر، دیگری مأمور نیست که از ابتدال کلمه ناراحت بشود و بارهای تازه به آن بدهد. همیشه این، شاعران بوده‌اند که این کار

را کرده‌اند و زبان را غنی ساخته‌اند. شاعر مأمور است که ببیند کلمه‌ها در کجا نشسته‌اند و کلمه‌ای را که مثلاً هشت قرن پیش به کار گرفته می‌شد و زنده بود و بعد بر اثر استعمال زیاد از دور خارج شد آیا دوباره می‌توان زنده کرد؟

کلمه‌ی «فلك» و یا کلمه‌ی «خرابات» را - مثلاً - در نظر بگیریم. در گذشته خیلی استعمالش کرده‌اند - و هنوز هم، در شعر حافظ البته، حضور زنده‌ای دارد اما نمی‌بینید که در رادیوها و مطبوعات این دو کلمه را به کار ببرند. در مرحله‌ی تصفیه‌ی نسل شعری وقتی که شاعرانی از يك نسل می‌مانند و شاعران دیگر از آن نسل، خود را به مشغله‌های زبانی دیگری می‌سپارند و مثلاً نویسند، روزنامه‌نویس یا برنامه‌ساز رادیویی و تلویزیونی می‌شوند این گروه همه‌ی توانایی‌های زبانی خود را که میراث همان تأثیر و تأثر زبان شاعریشان بوده است با خود به دنیای وسایل ارتباط جمعی می‌برند. و کم‌کم بر آن منظر زبانی تازه همان آید که بر پیش‌تر آمده بود. این از عارضه‌های بدروزگار ماست که زبان شاعران را وسایل ارتباط جمعی می‌توانند ظرف بیست سال مستعمل کنند؛ یعنی در فاصله‌ی عوض شدن دو یا سه نسل این سختی را و یا این کم‌بختی را شاعران قدیم ما نداشتند؛ چرا که آن همه منظومه‌های زبانی آن‌ها از این همه دستبرد ایلغارانه‌ی روزنامه و رادیو مصون می‌ماند. به همین علت است که می‌بینیم در گذشته، زبان شعر، روزگاری و روزگاری بی‌تغییر می‌ماند و همان‌طور که در جایی نوشته‌ام عزلت آرامی را به گذشت قرن ما پیشکش می‌کند.

این است که شاعر امروز جز با حضور در دینامیسم زبان، دینامیسم مداوم زبان، نمی‌تواند حضور مداوم خود را در شعر معاصر مراقبت کند. کار شاعر، اصلاً باید این باشد. یعنی شناسنامه‌ی شعری شاعر و چهره‌ی او و زبان شعر اوست و این زمان شعر جز مجموعه‌ی لغاتی نیست که شاعر با مأموریت‌های تازه و پیوندهای کلامی تازه به کار می‌گیرد. و توانایی شاعر در این زمینه است که او را دارای شناسنامه‌ی زبانی می‌کند.

کلماتی هستند که مهجور مانده اند و حالا می شود از آنها استفاده کرد. چندی پیش استاد فردید هم به من توصیه می کرد که دوباره باید زندگی تازه ی کلام و زبان تازه را در شعر نو به وجود آورد و يك مجموعه ی لغت تازه ساخت.

بهترین ژورنالیست های ما آن هایی بوده اند که شعر را ول کردند و روزنامه نگار شدند؛ یعنی باشعر، شروع کردند. شاعری که می رود در وسایل ارتباط جمعی کار می کند مجموعه ی لغوی خود را با خود به آن جا می برد و در همه چیز پیاده می کند. و شاعری که ژورنالیست نیست و می خواهد شاعریش را ادامه بدهد اگر کماکان از آن مجموعه ی لغوی مستعمل استفاده کند دلیل و نشانه آنست که ناتوان از مراقبت خود، و ناتوان از حضور در دینامیسم زبان است.

تمام عطش من وجستجوی من و ارضاء من همه در کلمه است. شاعر امروز جز باحضور در دینامیسم زبان، دینامیسم مداوم زبان، نمی تواند حضور مداوم خود را در شعر معاصر مراقبت کند. درباره ی این که من بعد از پیدا کردن کلمه ی دلخواه از چند جهت به آن نگاه می کنم و در مصرف آن کدام جهتش را ترجیح می دهم باید بگویم که برای من شاعر و هر شاعر به طور کلی، کلمه در اول يك هیأت مادی دارد. و این به معنی آن نیست که یعنی ملموس باشد، حتی وقتی که نمی نویسمش. البته کلمه وقتی که روی کاغذ می آید قابلیت لمس پیدا می کند و پرواز می شود، اما به طور کلی من همیشه واقعاً با شکل و شمایل خاصی هرواژه را می بینم.

کلمه غیر از این هیأت مادی، وقتی که در مقام مصرف در شعر قرار می گیرد يك ساختمان هجایی دارد و يك ساختمان صدایی که هردو به من کمک می کنند تا آن را در موضع درستش در مصرع به کار ببرم. یعنی این ساختمان هجایی و ساختمان صدایی و ترکیب حروف به بی صدا و صدا دار به من می آموزند که آن را کجا بگذارم. ساختمان هجائی کلمه به من می گوید به اقتضای وزنی که در شعر تعقیب می کنم جای این کلمه

که جاست. و حروف بی صدای این کلمه و طنین آن من را راهنمایی می کند
در این که آن را کنار چه کلمات دیگری باید جا داد.

مثالی از شعر حافظ می زنم:

خیال خال تو با خود به خاک نخواهم برد
که تا ز خال تو خاکم شود عبیر آمیز.

حافظ این جا می خواهد برود توی حرف «خ» و زنگی از این حرف
به شعرش بدهد. تکنیک پیش حافظ، بسیار قوی است. اصلاً ما مثل
او نداریم. مثل این که کلماتش را با الماس وزن کرده است و درست
سرجایشان گذاشته است.

خلاصه، این شناخت از صداها و بی صدائی ها به ما کمک می کند
که اولاً به اقتضای وزنی که انتخاب می کنیم و ثانیاً به اقتضای امپرسیونی
که می خواهیم از زنگ حروف بدهیم کلمه ها را به کار بگیریم.

همین حافظ وقتی که می خواهد يك امپرسیون شاد دريك وزن شاد
بدست بدهد يك مرتبه می بینیم که می گوید:

جان بی جمال جانان شوق جنان ندارد

برای شاعری که از لذت تکنیک خبر دارد نگاه کردن به کلمه از
این زاویه مطرح است. بعد می ماند نگاه به کلمه از لحاظ معنایی که تا
به حال دارد و باری که تو می خواهی از حالا روی آن بگذاری که گاهی
قریب به معنی گذشته است و گاهی غریب از آن. و تو کلمه را حاوی
رنگ پذیری و مفهومی تازه می کنی و تحویل دنیای ادب می دهی.

شاعر به هر حال توی کارش مدعی است. يك وقت هست که من
بنا به ادعای خودم می خواهم با تکنیک های خاص خودم و با آن پیچ و
خم هایی که می دهم به مثلاً کلمه ی «مقاطعه» که مربوط است به ادب اداری
و مکاتباتی و حتی محاوره ای، حضور تازه ای بدهم آنرا کنار کلمه ی
«نجوا» می گذارم و یا می خواهم نقش فعل را در جمله مفعول صریح کنم
و یا از قید، اسم بسازم و بگویم «من دوست دارم از تو بگویم را من
دوست دارم از تو بگویم را ای جلوه ای از به آرامی».

آنقدر من با کلمه کار کرده‌ام که دیگر کلمه برای من زندگی شده است و گوشت و پوست من شده است و خود این زبان من که توی دهانم است کلمه است. و آن‌چه که به عنوان کلمه از زبان من جاری می‌شود چیزی جز تن من نیست و از این بابت هم خوشحالم.

تمام توفیق شاعر در این است که با کلمه‌ها یکی بشود. گاهی این کلمه‌ها آنقدر در آدم حضور پیدامی‌کنند که «من»‌های دیگری می‌شوند که همیشه در مقابل آدم هستند و او را دیوانه می‌کنند. یعنی اعصاب آدم را در آن مواقع، این‌ها اداره می‌کنند. کلمه‌ها گاهی به تو می‌گویند که تو می‌توانی با ما کودتا کنی. یعنی کلمه، «تو» می‌شود که قادر می‌شود و تو، «کلمه» می‌شوی که قادر می‌شوی و در تمام تاریخ هیچ قدرتی به پای قدرت کلمه نمی‌رسد. و برای رسیدن به قدرت کلمه باید با کلمه باشی و گرنه کلمه قدرت‌هایش را بی‌خودی به تو نمی‌دهد مگر این که تو خودت را به او بدهی. و به همین دلیل، واقعاً شاعر جز شاعری نباید بکند. گاهی مردم آدم را به دلیل این «شاعری» و زندگی با کلمه، جدی نمی‌گیرند، به او کج نگاه می‌کنند و او را دیوانه می‌دانند.

درست همان وقت که من شعری می‌گویم که کلمه‌ها در آن ناخودآگاه دیکته شده‌اند. نگاه‌های مردم به من کج می‌شود و من نمی‌توانم یک شاعر خوب منطقی باشم. منطق تا زمانی زنده است که تو با کلمه‌های مردم زندگی می‌کنی ولی اگر بخواهی با کلمه‌های مردم شعر بگویی و زندگی کنی دیگر، چیزی به لغت زمان خودت نداده‌ای. شاعر مأمور است که هر کلمه را با «بار» تازه و مأموریت تازه به جامعه بفرستد.

شاعر در رابطه با گروه پیام‌گیر

س- آقای رویایی! این شما را از مردم دور نمی‌کند؟
یا به هر حال از وسیع‌ترین گروه‌های آن‌ها و حتی از وسیع‌ترین گروه شعرخوان؟ شما با این اعتقاد مردم را از شعر نو دلسردتر از آن‌چه که هستند نمی‌کنید؟

- هر شاعری برای خودش خواننده‌هایی دارد که اصطلاحاً به آن‌ها می‌گویند «پابلیک» آن شاعر. شعر کارش این نیست که تذهیب اخلاق بکند و یا پرچمدار حرفی در میان گروه خاصی باشد و یا ترویج علم کند. البته به‌طور غیرمستقیم ممکن است چنین کاری را بکند. هیچ شعرنویسی به مردم نبایسد چیز خاصی را دیکته کند. این دیکته مآلاً به وسیله‌ی روشنفکران و همان «پابلیک» شاعر باید باشد و بخصوص با استفاده از فلسفه. فلسفه که همیشه، تعیین‌کننده است، خودش همیشه از شعر تغذیه کرده است. به جهت حکومتی که فلسفه روی مسیر تحول و تطور افکار کرده است بعد از پیاده‌شدن آن در میان مردم در حقیقت همان نفس شعر مآلاً توی مردم برده می‌شود. لذا اگر شعر يك مسأله‌ی بدیهی حل‌شده‌ی تکراری یا يك موضوع دستمالی شده را مطرح کند کاری نکرده است بلکه شعر واقعاً باید چیزی را مطرح کند که مسأله‌ای برای بشریت است و موضوعی که مشکل فکر انسانی است. و این شعر ضربه‌ای است بر فکر فلسفی: يك تلنگر است بر اندیشه‌ی متفکران جهان که در جهت نجات انسان می‌اندیشند و «کشف حرف» می‌کنند. و مآلاً متفکران هستند که پیام واقعی شعر و ندای آن را به مردم می‌رسانند.

س- مگر شعر به هر حال به خاطر اساسی‌ترین خصلتش نباید سرانجام در رابطه با حس هم قرار بگیرد؟ آن گروه بسیار محدودی که پیام مثلاً، شمای شاعر را می‌گیرد به هیچ وجه نمی‌تواند شعر شما را به خارج از گروه ببرد. در نهایت، شاید بتواند فرضاً مقداری از محتوای فکری آن را به شکلی دیگر به عده‌ای منتقل کند و به این هم که نمی‌شود گفت شعر!

- بله، درست است. اما این حرف‌هایی که من می‌زنم معنایش این نیست که شاعر باید شعر فلسفی بگوید. این حرف پرتی است. شاعر در ورای حرف‌های جاری در اذهان، يك حضور متعالی دارد. وقتی که شاعر سوژه‌ای را و موضوعی را کشف می‌کند و این موضوع در میان مردم هم

حیات بلافصلی دارد، پرداختش متفاوت با پرداخت انسان‌های دیگر است. یعنی در يك لحظه هیجان حرفش را بروز می‌دهد: هیجانی که شعر به او داده است.

مردم از زیبایی شعر لذت می‌برند و این درك برای گروه‌های مختلف، فرق می‌کند: چرا که مردم تربیت‌های ذهنی مختلف و حس‌های متفاوت دارند. هرکسی از يك نوع زبان خوشش می‌آید.

س- اما نمی‌توان منکر يك زبان تقریباً مشترك هم شد.
خیلی لحظه‌های شاعرانه هستند که این زبان توان ثبت آن‌ها را دارد.

- زبان، همان زبانی است که همه‌ی ما با آن حرف می‌زنیم. من که کلمه را از چین نمی‌آورم.

س- منظورم از زبان مجموعه‌ی کلمه‌های جدا جدا نبود بلکه کلمه‌ها در یافت کلی شعر يك پیوند خاص دارند.

- منظور شما این است که شعری گفته شود که همه‌ی توده‌ها بفهمندش؟!

س- من نگفتم «همه‌ی توده‌ها» این شاید کمی دور از واقعیت و غیرعملی باشد مخصوصاً در شرایط فعلی. منظور من به هر حال گروه‌های گسترده است با توجه به ضرورت اجتماعی شعر در جامعه‌ای که درگیر با مشکلات خاصی از بلوغ اجتماعی و فرهنگی است.

- اگر می‌خواهید بگوئید که شعر باید شرح و بسطی را به میان مردم ببرد باید بگوییم که شعر این وظیفه را ندارد. اصلاً زبان شعر زبان شرح نیست. شرح و بسط و هیجان دادن به مردم در امری يك هنر زبانی هست ولی لزوماً این هنر، شعر نیست.

س- ولی می تواند شعر هم باشد.

- ببله برای این که شعر اگر قرار باشد که به نوعی تکان ندهد و ویا حس زیباشناسانه‌ی شما را به حرکت در نیاورد ویا فکر نگفته‌ای را در شما گفته نکند و یا شما را به جایی نبرد که نسیم تازهای می‌وزد درست نیست. به هر حال شعر اثرش را می‌کند منتهی گروه‌ها فرق می‌کنند. هیچ شعری در مقام شعر بودنش یعنی بعد از خلق شدن نرفته است که تمام توده‌ها را با تمام سلیقه‌ها و ذهن‌ها دربر بگیرد. شعریك «تپش خلاقه است» و در لحظه‌هایی که شاعر دچار هیجان خلق و آفریدن است نمی‌تواند حساب کند که برای کدام گروه دارد حرف می‌زند.

شاعر به عنوان يك انسان حساس نمی‌تواند در برابر مسایل بشر معاصر خود بی‌تفاوت باشد بلکه چون از دیگران حساس‌تر است از يك ناروایی بیشتر رنج می‌شود. بنابراین اگر فرضاً مسأله‌ی گرسنگی انسان، مطرح باشد او این مسأله را می‌گیرد و از درون خود عبور می‌دهد و اگر در برابر آن واقعاً بی‌تفاوت باشد اصلاً شاعر نیست، مسأله‌ی گرسنگی انسان امروز مآلاً و غیر مستقیم در درون او سایه می‌زند اما شاعر نمی‌نشیند و بگوید که خوب حالا باید يك منظومه برای گرسنگی انسان امروز ساخت. این سفارش می‌شود شاعر واقعاً باید يك درون متعهد داشته باشد و چون درون متعهد دارد همان‌طور که در بیانیه‌ی حجم هم نوشته‌ایم شعرش پیش از آن که متعهد باشد متعهد می‌کند یعنی او يك درون متعهد دارد و در نتیجه شعرش تعهد آور می‌شود.

در شعرهای من زمینه‌های اجتماعی به شدت وجود دارد. منتهی بتدریج که زبان آدم تکامل پیدا می‌کند نوع طرح این زمینه‌ها که از درون متعهد او بلند می‌شوند فرق می‌کند. یعنی زبان دیگری و بیان دیگری پیدا می‌کند. البته این‌ها يك حضور ناآگاه است که در شعر آدم خود را بروز می‌دهد.

س- و شاعر، این را به عنوان يك «ضرورت اجتماعی» هم می پذیرد؟

- دقیقاً.

س- پس آیا نباید سعی کند که آن «پابلیک»ش را گسترده تر کند؟

- این بسته به هوش شاعر است که ببیند شعرش چطور باید تکان بدهد گروه‌هایی را که می‌خواهد تکان بدهد از کدام قشر جامعه‌اند. طبیعتاً من با پابلیک خودم در رابطه‌ام و برای آن‌ها شعر می‌گویم.

س- می‌بینم که شعر شما برای خیلی‌ها حتی خیلی از آن‌هایی که به هر حال باشعراشنائی‌هایی هم دارند نامانوس است. اصلاً همین شعر معروف «شنبه سوراخ» شما را مثال می‌زنم. شما خودتان گفته‌اید که هر کس هر جور بخواهد می‌تواند این شعر را تعبیر و تفسیر کند.

- هیچ وقت من شاعری نیستم که شعرم لقمه‌ی حاضر و آماده را به دهان خواننده بگذارد. برای من هر چقدر که شعرم امکان تعبیرپذیری بیشتر داشته باشد بهتر است و من این امکان را از آن نمی‌گیرم و می‌گذارم که خواننده هم در ساختن شعر بامن سهیم بشود. یعنی من شعر را طوری می‌گویم که خواننده وقتی آن را می‌خواند، خودش هم دست به يك نوع خلق بزند. ارتباط با خواننده در حد نهائی و غائی، واقعاً باید این باشد.

وقتی که شما شعر را می‌خوانید تعبیری از آن می‌کنید که لزوماً نباید تعبیر من شاعر و یا تعبیر يك خواننده‌ی دیگر باشد. شما به عنوان يك خواننده‌ی شعر، به شعر حضور دیگری داده‌اید و در خلق آن به من کمک کرده‌اید و بامن سهیم هستید. به عبارت دیگر، خواننده در لحظه‌ی خواندن شعر من، شاعر است. و شعر شنبه سوراخ، یکشنبه سوراخ خواننده‌ی مرا شاعر می‌کند.

س- حرف‌های شما ممکن است آدم را به‌یاد تست معروف «رورشاخ» در روان‌شناسی بیاندازد. يك مقدار جوهر می‌ریزند لای دوتا کاغذ و فشار می‌دهند. لکه‌های جوهر شکل‌های بی‌هدفی را روی کاغذ به وجود می‌آورند. بعد از «تست شونده» می‌خواهند که این شکل‌ها را بنا به درونیات و ذهنیات خودش معنی کند. این ذهنیات خواننده است که به شعر شما معنی کاملی می‌دهد یا خود شعر؟

- گفتم که شعر نو تکنیک پیچیده‌تر و مشکل‌تر و متوقع‌تری دارد. اما اگر شاعری آنچنان حضور دل و حضور حال داشت که شعر گفتن برای او مثل ساختن آن لکه‌های جوهر بود و توانست چنان زیبایی‌ای را ارائه کند که شما را تکان بدهد و یا کاری کند نتوانید از آن بگذرید و حتی اگر بگوئید بد است باز هم به آن بچسبید و راجع به آن فکر کنید غرض شاعر بر آورده شده است. شاعر می‌خواهد به نحوی با شما رابطه برقرار کند و ایجاد رابطه را هم به شما وا می‌گذارد که به او کمک کنید و حضور شعرش را در جامعه‌ی زمان خودتان اداره کنید. شعرهای من را خواننده‌های من اداره می‌کنند و من هیچ وقت تعبیری را به خواننده‌ام تحمیل نمی‌کنم. من فکر می‌کنم که یکی از خصوصیات بزرگ شعر حافظ و هر شعر خوبی همین است.

س- از شعر حافظ، همه يك برداشت ظاهری را اقلا می‌توانند بکنند تا بعد بنشینند و درباره‌ی تعبیرهای مختلف آن فکر کنند و حرف بزنند. معانی دیگر شعر حافظ در پوسته‌ای کاملاً مفهوم قرار دارند و این، آنچه که ما داریم درباره‌اش حرف می‌زنیم فرق می‌کند.

- در زمان حافظ ما شعر حافظ‌وار با مناظر کاذب زیاد داشتیم. در زمان ما هم همین‌طور است هر حرکتی که ایجاد می‌شود تا زمانی که شناسنامه پیدا کند يك مقدار جریان‌های کاذب هم در کنار آن راه می‌افتند.

البته ما نباید بگوئیم آن‌ها که شعر بد می‌گویند دیگر شعر نگویند.
بگذار همه شعر بگویند و همه تجربه کنند. مردم هشیارند. جامعه
تکامل پیدا می‌کند، و آن کس که ماموریتی دارد و با ماموریت او
پشتوانه‌ای فرهنگی و حقیقی همراه است موفق می‌شود. به هر حال همه
موفق نیستند.

مساله‌ی نقد شعر

س- و آن‌ها که سره‌اند، باید از ناسره جدا شوند. این،
مساله‌ی مهم نقد شعر را مطرح می‌کند.

- ما فرهنگ انتقادی غنی نداریم. جامعه باید نگاه منتقد خودش
را داشته باشد، اما این که می‌بینیم چنین نیست علت‌هایی دارد و باید
به دنبال کشف این علت‌ها رفت. اگر ما شعر خوب داریم خوب طبیعی
است که باید منتقد خوب هم داشته باشیم.

س- شما فکر می‌کنید این علت‌ها کدامند؟

- نمی‌دانم! اما به هر حال محیط ما برای خلق ادبی بی‌مساعده
نیست. وقتی که هیجان و خروش نباشد - یعنی بروز داده نشود - این
رکود و انزوا و گوشه‌گیری را می‌بینیم و ذهن‌هایی که نمی‌خواهند بنویسند
و کشف کنند زنگ می‌زنند و در گوشه و کنار می‌مانند.
هر محیطی محصول خودش را می‌دهد. محیط بدی ساخته شده
است و به قول فروغ:

«هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد مرواریدی صید
نخواهد کرد.»

ما چطور در يك آب ساکت مرداب‌وار می‌خواهیم نهنگ داشته
باشیم؟ يك منتقد خوب واقعاً نهنگ است و ما نهنگ نداریم. ولی منتقد
بد داریم. و منتقد بد بدآموزی می‌کند. شفيعی کدکنی که منحنی‌هایی

برای شعر فارسی در قرن اخیر گشیده است یگی از نمونه‌های منتقد بد است، فی‌المثل او خیال می‌کند که فرهنگ داشتن یعنی دانستن اساطیر، یعنی هر کسی بهتر اساطیر ایرانی، اسلامی، و مسیحی را بداند آدم با فرهنگ‌تری است و به عبارت خودش گسترش فرهنگی بیشتری دارد.

مورد دیگری از همین بدآموزی‌ها باز تعریفی است که همین منتقد و یک هم‌شهری دیگرش از فرم می‌کنند و فکر می‌کنم که شفیع‌ی هم به تأسی از «م. امید» گمان کرده است که فرمالیست بودن یعنی مشغله‌ی وزن و قافیه و موسیقی کلام و چفت و بست زبان داشتن. و در همین مفهوم است که برای او قاعده‌ی درحد یک فرمالیست است (چون که فقط موسیقی سطحی شعر را دارد). با این منحنی‌ها قاعده‌ی و مولوی هر دو در خط صعودی (آنجا که به زیبایی‌های هنری و فنی نمره می‌دهد) به عقیده‌ی آقا «سهم عمده‌ای دارند».

بنابراین همانقدر که حضور یک نقد توانا و غنی در شعر معاصر ما می‌تواند بارور و بالنده باشد همانقدر حضور یک نقد ناتوان و کم‌بضاعت می‌تواند کج‌اندیشی و گمراهی به بار آورد.

س- شعر حجم یعنی چه؟

- وقتی که من حساب می‌کنم که شعر نو در زمان ما با آن همه پشتوانه‌ای که از شعر کهن و شعر نیما و بعد از نیما داریم چه شعری باید باشد که تازگی خود را حفظ بکند، تأسی و دنباله‌روی نکند و به ذهن خلاق اجازه بدهد که دائماً خلق بکند و اصيل بماند به شعر حجم امید می‌بندم. یعنی شعر حجم محصول تأملاتی است که ما، در شعر کرده‌ایم برای این که یک شاعر کهنه نشود. اگر یک شاعر همیشه با این تکنیک خیال و این مکانیسم ذهنی شعر بگوید شاعری است که همیشه هست و کهنه نمی‌شود و همیشه می‌تواند یک خلق تازه بکند.

یکی از مشخصه‌هایی که برای این نوع شعر بیان کرده‌ایم طرز رسیدن شاعر به ماوراء طبیعت است و این که شاعر از سکوی واقعیت

حرکت می‌کند برای این‌که به ماوراء برسد. این عبور يك عبورثند است، يك جستن است. شاعر از واقعیت، يك سکوی پرتاب برای خودش می‌سازد. اما به هر حال واقعیت همیشه «واقعیت مادر» است. یعنی شاعر وقتی که مشغله‌ی ماورایی در شعرش دارد برای او مساله این است که چگونه به این ماوراء رسیده است و یا باید برسد. به هر حال سکوی حرکت، واقعیت بوده است.

شاعر به جای عبور از يك خط مستقیم - که آشکار است - برای حرفش همان‌طور که طول و عرض می‌سازد عمق هم می‌سازد و ارتفاع هم. چون که عبور او يك عبور سه بعدی است در فاصله‌ی بین «واقعیت مادر» و ماوراء. با این تعبیر این مکانیسم را حجم‌گرایی نامیده‌ایم و شعری را که محصول این مکانیسم ذهنی است گفته‌ایم شعر حجم. که البته فضا فضای ذهنی است يك «اسپاسمان» Espacement است؛ يك فاصله فضائی است.

س- پس این شعر، رابطه‌ای نزدیک با ایماژ و به‌طور کلی خیال دارد.

- بله، ایماژ سهم بزرگی دارد. تصویر و ایماژ که می‌گوییم منظورم همان خیالی است که حرکت دارد وقتی که ما می‌گوئیم «ابر زلف» يك خیال ارائه می‌دهیم. زلف وجود دارد، ابرهم وجود دارد. ما این دو واقعیت را کنار هم گذاشته‌ایم و يك تصویر ماورایی هم ساخته‌ایم. در يك تصویر ساکن فقط از يك خط مستقیم عبور می‌کنیم. این يك فاصله و يك بعد كوچك است که می‌تواند در يك شعر مصرف شود. رمانتيك‌ها این کار را می‌کردند تا به ماوراء برسند. اما شاعر حجم‌گرا این کار را نمی‌کند. او به جهت دیدی که دارد از بعدهای مختلف عبور می‌کند و گاهی آن واقعیت را سر جایش می‌گذارد و از آن جدا می‌شود به‌طوری که خواننده گاهی در موقع مطالعه شعر، به علت این که جای پای عبور شاعر را در رسیدن به آن ماوراء کشف نمی‌کند جای پائی برای خودش می‌سازد، نه مثل شاعر بلکه مثل خودش

عبور می کند و به آن ماوراء می رسد.

س- معمولاً شما در شعرهایتان به وزن و موسیقی بیرونی توجه داشته اید و آن را به کار گرفته اید.

- من وزن را يك عامل لازم برای شعر نمی دانم. وزن عاملی نیست که از شعر جدا نشدنی باشد. البته منظورم از وزن این جا مطلقاً وزن عروضی است و گرنه به لزوم نوعی ریتم و آهنگ داخلی برای مصرع معتقدم و به همین جهت هم اگر يك وقت مصرع شعر من وزن عروضی نداشته است يك نوع ریتم دیگر داشته است.

من با آهنگ کلمات و ساختمان هجائی آنها زندگی می کنم و این ساختمان هجائی همیشه به من يك ریتم می دهد که بتوانم مصرع شعرم را با وزنی به عاریه گرفته شده از عروض و یا با وزنی که خودم ریتم آن را تعیین کرده ام بنویسم.

وزن نیمائی همه اش از عروضی فارسی می آید. یعنی توالی هجاها را که عامل ایجاد وزن هستند عروضی فارسی، قبلاً تعیین کرده است، منتهی نیما تساوی مصرع ها را به هم زده است و گرنه در ریتم و توالی هجاهاى موجد وزن به همان شکل مانده است.

من در کنار شعرهایی به وزن عروضی وزن های تازه ای هم آورده ام که در عروض سابقه نداشتند.

در جستجوی فرم های تازه

س- آقای رویائی! آیا گرایش های شدید شما به فرم شما را يك فرمالیست افراطی نکرده است که دغدغه رسیدن به فرم های تازه ممکن است گاهی او را از اندیشیدن بیشتر در محتوی دور کند؟

- همانطور که قبلاً اشاره کردم شاعر به دنبال يك توقع زیباشناسانه

به سراغ فرم می رود و این عطش را رعایت پرنسپ‌ها و اصول زیباشناسی به طور اعم به علاوه اصول خاصی هنر شاعری به طور اخص می تواند ارضاء کند.

من که می بینم فرم چقدر زیاد در ارائه‌ی مضمون و محتوی مؤثر است به آن توجه می کنم. مضمون و محتوی چیزی نیست که متعلق به من و یا میراث من باشد. مضمون و محتوی چیزی است که وجود دارد. مسائلی مثل مرگ، عشق، نگاه و... هیچ مسایل تازه‌ای نیستند. طرز ارائه‌ی این حرف‌ها از طرف شاعر است که حرف اوست. بنابراین برای این که حرفی را که بارها زده شده است ارائه کنم ولی قبح تکرارش را از آن بگیرم به آن لباس تازه‌ای می پوشانم، و آن حرف در آن لباس تازه زیبای می شود.

همه‌ی تپشی که هنرمند برای خلق دارد ولذت‌هایی که آفرینش به او می دهد به خاطر ایجاد فرم است. این را نمی شود محدودیت گفت. یعنی آشنائی هنرمند به حیات هنر و به حیات زیباشناسی جزو تربیت اوست. این پیدا است که اگر کسی آشنا نباشد برایش مسأله‌ی محدودیت پیش می آید. این اصلاً بی دانشی است و نباید اسم محدودیت را رویش گذاشت. این یعنی ندانستن و طبیعت هنری نداشتن.

آدم يك ساختمان ذهنی و هنری دارد و در برخورد آن با مسایل، آن قطعه‌ای که می خواهد بسازد خود به خود از طریق فرم بدو آتکوین پیدا می کند و حس حرکتی که در آن هست در لحظه‌ی تکوین فرم روی کاغذ می آید.

س- یعنی اول فرم مطرح می شود؟

- باز هم این بسته به طبیعت و تربیت هنرمند است. در مورد من بله. شعر من همیشه اول با فرم تکوین پیدا می کند.

فرم‌ها در طبیعت وجود دارند. کشف آن‌ها و شناخت روحیه‌ی آن‌ها مهم است. در واقع وقتی روحیه‌ی فرم را روی کاغذ می آوریم محتوی همراه آن ظهور می کند.

این که می گوئید گرایش زیاد به فرم ممکن است ما را از محتوای باز دارد به دلیل این است که شما محتوی را جدا از فرم و شکل آن در نظر گرفته اید، در حالی که اصلاً ارائه ی یک فرم تازه، خود هدف و موضوع شعر می شود. یعنی به عبارت دیگر، شعر خود موضوع خودش است.

وقتی که به خلق یک شعر به عنوان یک قطعه ی هنری فکر می کنیم موضوع شعر، حضوری است که از آن پس این فرم که روی کاغذ آمده است خواهد داشت و زندگی ای است که خواهد کرد.

زندگی فرم های شاغرانه با زندگی فرم های طبیعت تفاوت دارد. اگرچه کشف خود فرم های موجود در طبیعت در نفس خود یک هنر است. اما شاعری که می خواهد خود، خالق باشد با فرم های موجود در طبیعت زندگی می کند و به آن یک روحیه ی ماورائی می دهد.

شعر یک گزارش و یا یک روایت نیست. بیان شعر، بیان آن چه که هست، نیست بلکه بیان آن چیزی است که نیست و شاعر آنرا خلق می کند و ارائه می دهد.

دوره های حیات شعری

س- معمولاً منتقد می آید و عمر شعری یک شاعر را دوره بندی می کند اما حالا من می خواهم که شما خودتان این کار را درباره ی خودتان بگوئید که از کجا شروع کردید و به کجا رسیدید و خیال دارید به کجا برسید؟

- حیات شعری من برای خودم مشخص است و کتاب های من سیر تکاملی من را نشان می دهند. من هم مثل هر شاعر دیگری در آغاز کارم شیفتگی هایی داشته ام و این طبیعی است. شاعرها طبق تجربه ای که من کرده ام درسی سالگی معمولاً برای خودشان شکل می گیرند و رهامی شوند. من در آغاز، شیفتگی زیادی به نیما داشتم و در کتاب «برجاده های تهی» این تأثیرپذیری ها و شیفتگی ها دیده می شود ولی بعد کم کم

شیفتگی‌های دیگر، من را از زیر تأثیر نیما بیرون کشید. اصولاً شیفتگی حالتی ناخودآگاه دارد. من وقتی که شعر نیمائی می‌گفتم. فکر می‌کردم که شعر من اصیل است و شخصیت خودش را دارد. اما حالا که برمی‌گردم و آن‌ها را می‌خوانم جای پای نیما را در آن می‌بینم به‌طور کلی مطالعه شعر يك شاعر و حشر و نشر آدم با او آدم را شیفته‌ی او می‌کند. حشر و نشر من بانیما و خواندن تمام شعرهای نیما در سال‌های سی که ابتدای شاعری من بود مرا شیفته‌ی زبان او و مکانیسم‌های خیال او کرد بعداً که زبان فرانسه خواندم و با شعر پل‌والری آشنا شدم. پل‌والری مرا به‌طرف خود کشید و من تحت تأثیر خیال او و نگاه او قرار گرفتم. می‌گویم خیال و نگاه او چون زبان او زبان دیگری است و فارسی نیست و من نمی‌توانم از زبان او تأیید بگیرم.

بعد از «پل‌والری» من به «سن ژون پرس» شیفتگی پیدا کردم. دیدم که نزد «سن ژون پرس» خیال و شعر، زندگی دیگری دارد. بازی‌هایی که او با زبان کرده‌است و پروازی که به‌نگاهش داده‌است و دیدی که نسبت به جهان دارد همه‌ی این‌ها من را دگرگون کرد.

من در آخر کتاب دریایی‌ها اشاره‌ای به تأثیرپذیری از سن ژون پرس کرده‌ام. حالا دیگر زندگی سالیان شاعری من به زبان فارسی به من می‌گوید که چه مأموریتی برای غنی کردن زبان عصر خودم داشته باشم. که بقول هایدگر، «زبان خانه هستی است.» هستی شاعر آنجا می‌تپد که خانه‌اش را بدست خودش ساخته باشد.

بعد از، دریایی‌ها کتاب «دلتنگی‌ها»ی من در زندگی شاعری من يك حادثه است. دریایی‌ها را همیشه به خاطر ستایشی که نسبت به آب و اعجابی که از دریا داشتم سروده بودم. همان‌طور که چیزهایی که دوروبر آدم هستند و در دسترس آدم‌مند برای او غنای حس می‌آورند، ایده‌آل‌های آدم و آن چیزهایی که به آن‌ها دسترسی ندارد هم به او همانقدر حس و شعر می‌دهد.

در «دلتنگی‌ها» که از غنای کودکی‌های من بیرون می‌آمد من به-

تجربه‌های تکنیکی بیشتری رسیده بودم و در «دریائی‌ها» دیگر آن کمال لازم زبان درمن بوجود آمده بود و به همین جهت شعرهای این دفتر فرق زیادی با بیشتر شعرهای «برجاده‌های تهی» داشتند.

مسأله‌ی حجم در خلال تجربه‌های دلتنگی‌ها برای من کشف شد و در چند شعر از کتاب «از دوستت دارم» که بعد از دلتنگی‌ها سروده شده بود و شعرهای کتاب نشده‌ای که در دفترهای «روزن» و جاهای دیگر چاپ شده بود ادامه یافت و من هنوز در همین مرحله از زندگی شعری هستم.

- متشکرم.

ای دوست...

... ایدوست بیا وهی هی رمه‌های عادت من شو که من
هنوز برشن‌های هموار دل به جاپاهائی بسته‌ام که عزیمت ما را
با خود می‌برد. فضا‌های زمینی خالی است و جاه‌هائی که بر خیال
کودکی من حکومت می‌کنند به سرزمین بسایری می‌روند که
انکارشان می‌کند. دیگر هیچ سرابی در طول فرسخ‌های سپید
نمی‌روید و واحدهای متروک را استخوان‌های خشک و قدیمی
فرا گرفته است. من نمک و شن نوشیده‌ام و گوشتم در خواب قهوه‌ای
زخم‌ها، پوست مرا به تولدی تازه تعریف می‌کند. گوش کن،
صدای رشد می‌آید! «رویا»ی دیگری است که - شاید - در جامه‌ی
توری کدام باد دلتنگ من است!
ایدوست بیا که آمدنت را کوچه به اشتیاقی بزرگ
استاده است...

از: «دلتنگی‌ها»

772
908
570

1950

~~302~~
~~223~~

Call No. ~~A 725 .9 .C 6 1 8 E~~ Date

Acc. No

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

کتاب

اشاره:

در این گفتگو، کتاب و کتابت مورد ارزیابی است. بهمین جهت از برداشت‌های تازه یداله‌روییائی در زمینه خلاقیت در نویسندگی، و اینکه يك کتاب در رابطه با نویسنده‌اش چه سرنوشتی در پیش دارد، حرف‌هایی را نقطه پایان این کتاب قرار می‌دهیم.

جمشید چالنگی - برای شما ، آقای یداله رؤیائی ، کتاب چیست؟ چه وجودی دارد؟ يك كتاب يعنى چى؟

یداله رؤیائی - منظور تان کتاب بطور کلی است، یا کتابی که من آنرا نوشته باشم؟

س - چون در مقام مؤلف از شما می پرسم ، پس منظورم کتابی است که مؤلفش شما هستید. وقتی شما کتابی بیرون می دهید، و آن کتاب بدست شما می رسد، چطور به آن نگاه می کنید؟ و وقتی نگاهش می کنید فکر می کنید که به چى نگاه می کنید؟

- می توانم بگویم به تکه ای از وجود خودم نگاه می کنم، ولی اینرا نمی گویم. این قدری با سمه ای یا کلیشه است، و من از کلیشه بدم می آید، پس نخواهید که من از کتاب خودم بدم بیاید. بگذار این تعبیر را آنتهائی بکنند که تکه ای از وجود مرا دوست دارند، و تکه ای از وجود من آنها را.

س - این تعبیر را پس اجازه بدهید من و خواننده هایتان بکنیم، و شما تعریف خودتان را از کتاب بدهید.

- هر کسی به سمت خودش راهی دارد. و کشف آن راه جز با جنون میسرش نمی شود. این نوع تازه ای از جنون است که تعریف دائرة المعارفی نمی پذیرد و ندارد. دم دست نیست، که اگر خواستی براى بیفتی، برش داری و سفر اکتشافی ات را آغاز کنی - عابر کوچه از راهی که به سمت خود دارد غافل است، خواننده نخبه هم، اگر آگاه از وجود راه هائی است که مرور بر حیات درون می کنند، تازه تجهیز به آن جنون زاینده برایش نوعی خطر کردن است، و ساده به آن دل نمی دهد. پس آنکه می نویسد، راه پیمائی خود را آغاز کرده است، و بقول هایدگر «راه پیمائی به سمت حرف» را، که حرف مآلاً همان خود او است و انتهای همان راهی است که او را

به او باز می گرداند، و او با کلمه هایش در میان خودش سکنی می گیرد، که عیسی گفت: «و کلمه جسم گردید و در میان ما ساکن شد».

بنابراین وقتی کتابم را در میان دست هایم می بینم، خود را دوباره در انتهای همان راهی می بینم که آغازش از شما بود.

س- یعنی کتاب را محصول همان راه پیمائی میدانید؟

- نه. نوشته ها و نوشته ها را شاید، ولی کتاب را نه. چون آن نوشته ها و نوشته ها وقتی که کتاب می شوند و به اصطلاح بصورت اثر درمی آیند، اثر دیگر از نوشتن جدا می شود، یعنی کتاب با انتشارش دیگر از ادبیات بیرون می آید و چیزی غیر از ادبیات می شود، چیز می شود. خود چیز.

س- پس بعقیده شما، کتاب، يك «چیز» است.

- بله، چیز دیگری نمی تواند باشد.

س- این چیز، چه قدر از اثر شما را می سازد، یعنی چقدر سهم دارد در خود اثر و چقدر در ارائه ی آن؟

- سهم کتاب در هر دو مورد به اندازه ای است که مرا اعلام کند، و از من خبر دهد. ببینید، آنکس که می نویسد، اگر حداقل خود را اعلام نکند، از اعلام خویش خبری می دهد، یعنی چیزی می دهد غیر از آنچه محتوای حرف اوست، و آنچه از اعلام خویش می دهد مفهومی آراسته و آشنا، و تعریفی دانستنی و یا ندانستنی نیست. آنکه می نویسد در کنار محتوای حرفش يك ادعای پنهانی دارد که روی متن، مکتوب و ملفوظ نیست، و جامه ای اگر دارد کلام و عبارت نیست، مجموعه ای علامت و ربط و راز است (به خط و ربط هم که فکر می کنم می بینم چیزی جز

س- شاید اگر آن «ادعای پنهان» نبود کسی چیزی نمی‌نوشت.
فکر نمی‌کنید که آن ادعای پنهان، چیزی جز خود کتاب نباشد؟
و آن مجموعه‌ی ربط و راز هم چیزی جز زبان و ادبیات نباشد؟

- یعنی در مجموع ادبیات ، غیر از آن چیزهایی که تاریخش را می‌سازد، یعنی زبان و سبک‌ها ، يك رشته نشانه‌ها و نشانی‌هایی هم هستند که با نظامی تشریفاتی به‌نوشته در آمده‌اند و باعث شده‌اند که ادبیات در کنار جریان سبک‌ها و تکامل زبان، يك جریان تجربیدی‌ناتوان را هم‌را با خود بکشد، و این همان روحیه‌ای است که بر مجموع زبان و سبک و بر کل متن حاکم است ، و هیچ‌وقت اضلاع مادی نداشته است، و در برابر نوشته‌شدن و رسم‌شدن مقاومت کرده است، و لذا آنچه به‌نوشته در آمده است حرف‌هایی از مقوله‌ی متن است ، یعنی تاریخ متون ، و با حسن‌نیت‌تر : متون ادبی، که خودش هم مثل آنها متنی است که تازه تاریخ‌نویس ناچار به انتخاب از میان انبوهی است که سلطه‌ای بر آن ندارد، یعنی حاکم بر آن نیست . حضور همین علائم و نشانه‌ها و تحمیلشان بر متن و زندگی یگانه‌ای که با زبان و سبک پیدا می‌کنند، اثر را کتاب می‌کند و از ادبیات بیرون می‌آورد، که چیزی غیر از ادبیات می‌شود، چیزی جدا از شعر یا نثر، یعنی خود چیز.

اثر در مقام چیز، تازه‌گاهی تکان هم می‌خورد، در خود، نه باباد، که یعنی مثلاً گیاه هم تکان می‌خورد ، و اینطور اعلام وجود می‌کند. کتاب «دل‌تنگی‌ها» وقتی از چاپ خارج شد و اولین بار ناشرش آن را بدستم داد، در میان دستم‌هایم تکان خورد. گوا اینکه اثر، هنوز به مرحله‌ی کتاب شدن هم که نرسیده باشد، دیده‌ام که گاهی تکان می‌خورد، و تکوین نهایی‌اش را با همین تکان اعلام می‌کند، و این موقعی است که فرم در اعتلای جادوئی‌اش بوده است، که حتماً در شعاع توان «هنرمند - شاعر»

نبوده است. و بااین تکان، تکوینش، در نهایت، اتفاق افتاده است و موجود است.

کتاب را من اینطور می بینم، که وقتی موجود می شود، در واقع در مرور دوباره بر حیات اثر است که تکان می خورد. چرا که گاهی چیزها، در مرور حیات، یاد می گیرند که مروری هم بر خود کنند. و اثر (چیز) در مرور مدام حیات، حیات می گیرد و حیات یاد می گیرد. و من بسیار اثر (چیز) ها را دیده ام که وقت مرور بر خود، پیش چشم من تکان خورده اند. یعنی فراتر از چیز رفته اند.

س - کتاب «هلاک عقل بوقت اندیشیدن» ، با استفاده از حرف های خودتان، می خواستم بدانم بر چه چیزی مرور دارد؟

- کتاب «هلاک عقل بوقت اندیشیدن» مرور بر آن قسمت از حیات من دارد که نه در متن شعر، بلکه در وقایع اطراف شعر گذشته است. فکرهایی است که من در باره شعر کرده ام، نه شعرهایی که گفته ام، نه خود شعر. و تظاهرشان بصورت مقاله بوده است که اینجا و آنجا منتشر شده اند و توانسته اند دو کار انجام بدهند، یکی اینکه عقیده های مرا درباره شعر و هنر شاعری بطور کلی، و در باره شعر امروز بطور اخص، نشان بدهند، آنطور که وقتی امروز در این کتاب جمع میشوند و در کنار هم قرار می گیرند، مجموعه آنها یک گوشه و یا یک پهلوی فرهنگ انتقادی شعر ما را، که ما در گذشته لااقل به این صورت نداشته ایم، در بردارند. دیگر اینکه نمونه هایی از نثر من و سبک نثر نویسی من اند. این مقاله ها در زمان انتشار خود، هر کدام اولین بار که منتشر شد، در این قلمرو، قلمرو نثر، بی ادعا نبوده اند، و زندگی مرا در میان کلمه ها، وقتی که مأموریتی برای شعر ندارند، نشان داده اند. و نشان داده اند که کلمه ای که در شعر، جای خاصی در مصرع من دارد، در نثر جایش و مأموریتش عوض میشود. رفتار کلمه ها با من و رفتار من با آنها نوعی دیگر میشود. جای کلمه ها در نثر من نه تنها با جایشان در شعر من، بلکه با جایشان در

نثر دیگران (صاحب سبکهای دیگر) انگار فرق بسیار دارد. و آنها که این فرق را کشف کرده بودند (ومن اسمشان را در این جا نمی برم) آنقدر بمن گفتند که من همه باورم شد و يك روز یکی از آنها - بی نام تر از همه شان - و گمنام تر از بعضشان، يك برگزیده از همه ی آنچه خوانده بود بمن داد و خواست تا منتشر کند، این شد که این کتاب مروری دوباره بر اثر چند سال زندگی من شد.

س - آیا این مقاله ها توانسته اند صورت جامعی باشند از از همه فکری که شما درباره شعر کرده اید؟ منظورم اینست که آیا این مقاله ها با سبکی که از نثر شما دارند در رساندن فکری شما به خواننده موفق اند؟

- بعضی شان صورتی از فکری من اند. ولی همه شان صورت جامع فکری من نیستند. یا فکری من در اینجا جمع نشده اند و یا صورت ها جمعیت نگرفته اند؟ و یا هر دو؟ آن تعداد از آثار نثری من در اینجا جمع شده اند، که اتفاقاً بدست آن دوست من افتاده است و یا بدست من افتاده است، و اتفاقاً توانسته اند از آن گروه آثاری باشند که گفتم مروری دوباره بر حیات خود کنند، و حیاتی دوباره بگیرند. البته وقتی در این کتاب، در کنار هم قرار می گیرند، که تازه جای شان را و سرنوشت شان را، در این کنار هم قرار گرفتن، دست گرد آورنده به آنها میدهد، با هم دوستی می کنند و از دنیای مشترکی خبر می آورند، گرچه دو مولود از دو زمان مختلف هم گاهی هستند. مثلاً می بینم متنی از سال ۳۵ در کنار مقاله ای از سال ۴۸ نشسته است، شاید هم این خود چهره کتاب را شادتر می کند. چرا که بهر حال هر دو از شعر حرف می زنند، و هر دو صورتی از فکری کسی است که در فاصله ی بیست سال نیم رخی از يك حرف ساخته است، و یا حرفی از نیم رخ خود زده است. و بهر حال اصرارش در رساندن همان حرفی بوده است که فکری او را ساخته اند و این مسئله که آیا در رساندن این فکرها به خواننده، موفق اند یا نه، من گمان

می‌کنم که اگر آن سبکی را که می‌گوئید از نثر من دارند، واقعاً داشته باشند، در ابلاغ فکری من باید موفق باشند، چرا که فکرها، در این مقاله‌ها، برمداری هستند که باید بیشتر القاء شوند تا ابلاغ، و برای القاء فکر همیشه حضور سبك است که نثر را توانا می‌کند. یعنی همان رفتار کلمه که گفتم، بامن، و رفتار من با او.

می- چه ربطی حضور سبك با القاء فکر دارد؟ یعنی چطور می‌شود که کلمه‌ها، اگر در سبك شما بکار گرفته شده باشند، القاء فکر می‌کنند؟

- طبیعی است که اینطور باید باشد. یعنی همینطور باشد. وقتی که در کاربرد کلمات سبك تو پیاده شود، یعنی رفتاری در شأن کلمه با کلمه کرده باشی، کلمه آنوقت شأن متن را می‌شناسد، و در متن با شأن متن می‌ماند. چون کلمه‌ها پیش از آنکه روی کاغذ بنشینند، قصدی برای القاء فکر ندارند، و اصلاً به این قصد در متن نمی‌نشینند که فکری از تو را به کسی غیر از تو ابلاغ کنند. بلکه روی کاغذ می‌آیند که متن شوند و ایجاد فکر کنند، و نه اینکه فکر ایجاد شده‌ای را به صفحه منتقل کنند. کلمه، وقتی که در زندگی يك سبك زندگی می‌کند، فکر را خلق می‌کند. بنابراین متنی که خلق فکر کند القاء فکر را در شأن خود نمی‌داند. در خلق، همیشه چیزی از القاء هست. بعلاوه فکری که خارج از متن خلق شده باشد و در متن فقط به خاطر القاء آمده باشد فکر نیست، شبیحی از آنست که وقتی از صافی القاء می‌گذرد تبدیل به حس می‌شود و خودش هم، حس می‌شود. با اینهمه، فکری که در متن حس شود، معتبرتر از آن فکری است که می‌خواهد ابلاغ شود. چرا که برای کلمه‌ها سهم بیشتری از خلاقیت می‌گذارد. به این جهت‌ها است که من دغدغه‌ی چندانی هم برای جواب به این سؤال شما ندارم، چونکه اگر نوشته‌ی من بتواند برای خواننده هم خلق فکر کند - که لزوماً نه همان فکری است که برای من خلق کرده است - دیگر صحبت از ابلاغ، مکانیسمی است در شأن سرمقاله‌های

سخن، که نثری درست دارد ولی بهره از زندگی يك سبك ندارد.

س - نام «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» برای مجموعه
مقاله‌های شما آیا با تعبیری از همین حرف انتخاب شده است؟ و
چرا هلاک عقل؟

- گو اینکه در میان مقاله‌های کتاب، یکی دو مقاله است که از
تعالی این تعبیر خارج اند و به قصد ابلاغ اندیشه نوشته شده‌اند، اما گروه
بسیارشان با نفسی نو و با تمتعی که از سبك و استیل ترازه دارند، در
فرصت القاء اندیشه، فرصتی هم برای لذت حس خواننده باقی می‌گذارند.
گروه دیگر مقالات، در موقع تکوینشان همان کاری را کرده‌اند که گفتم
حالا دیگر وظیفه نوشتن است، و تعریف نوشتن است، یعنی خلق فکر.
نویسنده وقتی به قصد فکر کردن بنویسد، فکرهایش را نمی‌نویسد، و
فکرهایی هم نیست که او را بنویسند. او با نوشتن، می‌اندیشد. و این
اندیشه از مخازن ذهنی پشت سرش به سراغ او نمی‌آید، مثل تصمیم، مثل
خیال. بلکه از صفحه‌ی سفید پیش رویش برمی‌خیزد. مثل تبخیر، مثل
بخار. در این اندیشیدن عقل ریشه ندارد، لنگان و خراب می‌رود، آنهم
نه در مقابل حس و دل و این تأسیس‌های کلاسیکی که روزی در برابر
عقل افراشته بودند، بل در مقابل تمام متنی که بر سپیدی کاغذ می‌تند. و
حرف میشود و هجا می‌شود و صدا می‌شود، و در چنین حیات چابکی،
چکند عقل اگر فنا نشود؟ چرا که آنچه روزی در حیات و در مشغله‌ی او
بود - فکرها - امروز پرورده‌های کلمه‌اند.

پس من هر وقت می‌خواهم فکر کنم می‌نویسم، و در این معنائنوشتن،
یعنی يك جور دیگر نوشتن، و همیشه در «جور دیگر نوشتن» است که
اندیشه، دیگر می‌شود. و برای جور دیگر نوشتن، همیشه کلمه‌ای هست
که در جایی منتظر تو است. و تو در وقت نوشتن به آن می‌رسی، و شاید
هم نمی‌رسی.

س - شما چطور به آن می‌رسید؟

- کلمه‌ها دوست دارند به اندیشه‌های آدم راه پیدا کنند. وقتی راه پیدا کردند همانجا میمانند. من هم که می‌نویسم دوست دارم به آن کلمه آخری و نهائی، به حرف آخر، برسم. و هیچ کلمه‌ای آخرین کلمه نیست. اگر نوشتن نیاز مدام من باشد، وقتی نوشتن مدام ادامه بگیرد، انتظار ادامه می‌گیرد، و کلمه آخر همیشه با تأخیر می‌رسد. مهم اینست که متن تو، تو را منتظر بگذارد. در بهترین متن‌ها همیشه زیباترین تأخیرهاست. فاجعه وقتی فرود می‌آید که در نوشتن، انتظار من از چیزی که دیر می‌آید و گیر نمی‌آید پایان بگیرد، آنوقت روی این پهنه‌ی سفید خیره‌ی یک‌دست، بدنبال چی بدوم؟

س - از دو کتاب دیگر تان بگوئید: از «از سکوی سرخ» و از «لب ریخته‌ها» که انگار همین روزها در می‌آیند.

- این دو کتاب با کتاب اولی که صحبتش را می‌کردیم، و نیز با هم، فرق بسیار دارند. کتاب «از سکوی سرخ» حرف‌های منند، که آنهم مثل کتاب اولی، بیشتر در وقایع اطراف شعر می‌گذرند، و برعکس کتاب اولی، به جای اینکه به قلم رفته باشند، بر زبان گذشته‌اند. یعنی همانطور که میدانید، مجموعه‌ای منتخب از حرف‌ها و مصاحبه‌های منند که طبیعتشان و لحنشان در ارتباط با طبیعت و لحن مصاحبه‌کننده تکوین پیدا کرده، و لذا با خواننده نیز رفتارهایی مختلف دارد؛ حرف‌هایی که نوشته نشده‌اند، (با توقع و تعریفی که از نوشتن داریم). گرچه گاه ممکن است جواب به يك سؤال بصورت تقریر، و یا بداهه‌نویسی، خود نوعی نوشتن شود و همان مکانیسم نوشتن را به خود بگیرد، ولی بهر حال سکوی پرشی که داشته‌اند، سرخ بوده است، و نامی هم که آقای حبیب‌الله رویائی، گردآورنده و ناظم کتاب حاضر به کتاب داده است، اشاره به همین معناست: «از سکوی سرخ». کتاب «از سکوی سرخ» برعکس «هلاک عقل» که مجموعه مقاله‌ها

است، مرور دوباره بر حیات اثر نیست. اثر زبان است، نه قلم. اثر زبانی است که دراز شده است، یا زبان درازی است. زبان بسته تن است، وقتی که دراز می شود، یعنی قادر شده است، و قدرت او از تنی است که بسته به آنست، که اگر بسته تن نبود، هیچ وقت تندتر از تنی که بسته اوست نمی رفت.

از سکوی سرخ، زبان، آنچه برمی خیزد بیشتر بدیهه و قسمتی بدیهی است. بر سکوی سرخ وقتی بدیهه می نشیند که هیچ چیز بدیهی از آن بر نمی خیزد، وقتی که بدیهه برمی خیزد بدیهی از سکو رفته است. یعنی که مایه های قبول، یعنی که منطق دوتا دوتا چهارتا، حال آنکه حرف، وقتی که سکوی سرخ است، با منطق دوتا دوتا چهارتا، چندان میانه ندارد، و آنطور که معلوم است، دوتا دوتا، حالا حالاها، با چهارتا فاصله دارد.

س: «از سکوی سرخ» از چه حرف می زند؟

- سکوی سرخ خودش نمیداند از چه می خواهد بگوید. آنچه اینجا بر زبان می رود، برخلاف آنچه در «هلاک عقل» به دست و پا از دست می رود، ارادی و ساخته و پرداخته ی زمینه های قبلی و باز زمینه های انفعالی نیست، زمینه ی حرف را سؤال کننده میسازد و سکوی سرخ در این میانه واسطه پرتاب است. و سؤال کننده ها غالباً از شعر پرسیده اند. چه آنچه در متن شعر می گذرد، و چه آنچه در وقایع اطراف شعر برمی خیزد. حرفی از همه سوئی، و پاسخ هایی که گاه با مسئولیت و گاه بی مسئولیت، گاه به جد و گاه به طنز، از طرح موضوع ها و تأسیس های شناخته و ناشناخته گرفته، تا طرح نام ها و نشان ها، همه مسائلی هستند که کتاب را متنوع و پربار کرده اند. غیر از تیتراها و عنوان های حاشیه ای که آقای حبیب اله رویائی بر کتاب گذاشته اند، که اشاره ای به محتوای جواب ها و سؤالها

است، و به خواننده امکان میدهد که با توجه به زمینه انفعالی خود، بر آن توقف کند یا از آن درگذرد، فهرست موضوعی آخر کتاب هم - که آنهم محصول انتخاب و دستچینی حبیب‌اله رویائی از سراسر کتاب است - نشان‌دهنده غنا و تنوع بمطالع مطروحه در حرف‌ها است. و به دانشجو و محقق، و آنکه جستجوی خاصی در قلمروی خاص دارد، امکان میدهد که مستقیماً به سراغ موضوع دلخواه خود برود. اینست که دقیقاً نمی‌توانم بگویم، در يك یا چند جمله، که کتاب از چه خبری حرف می‌زند.

س - گفتید که نام کتاب را حبیب‌اله رویائی از یکی از شعرهای خودتان وام گرفته است، کدام شعر؟ و انتخاب خود شما - و گرنه - چی بود؟

- به نام‌های زیادی فکر کرده بودم. پس هیچ ترجیحی نداشتم، و وقتی حبیب «از سکوی سرخ» را پیشنهاد کرد، انگار به تمام مفهوم‌های ظریفی که می‌خواستم نام این کتاب را معاف نکنند فکر کرده بود. و این سه کلمه همان‌هایی بود که آغوش بر همه آن مفاهیم می‌گشود. و اصلی‌ترین آن اصرار بر این مفهوم بود که: محتوای این کتاب حرف است، و نه نوشته، که به زبان رفته است و نه به قلم. به صفحه‌ی سفید کاغذ ننشسته‌اند بلکه به هوا رفته‌اند. مدون نیستند، هوایی‌اند. من باب بدیمه بودنشان بهره از اتفاق و تصادف دارند اما نه روی سفیدی، یعنی به جای اینکه بر سفید فرود آمده باشند، از سرخ برخاسته‌اند. به جای اینکه ریخته شده باشند، پرتاب شده‌اند، اگر هم مآلاً روی کاغذ آمده باشند برخوردشان با سفیدی، مستقیم نبوده است، از معبر تقریر یا ضبط گذشته‌اند، و یا از معبر يك گفتگو. و نامی که حبیب برای کتاب انتخاب کرده، اینهمه را مستقیم و غیرمستقیم، صریح و مستعار، می‌رساند. و آنرا از یکی از مصرع‌های من بیرون کشیده است، مصرعی از يك شعر بلند، که دوبار در دو جای این شعر تکرار می‌شود، با این تعبیر که کلمه‌ها - مرغان

اسیر گوشت، تکه‌هایی از تن اند که از سکوی زبان برخاسته‌اند و هیچ سو
نمی‌پرند و بسته تن میمانند. تکه‌ای از آن شعر بلند، با این سؤالها
شروع می‌شود:

کیست خط خاک غمگین را در درگاه
می‌شوید،
که پنندهای مرا سیل می‌برد؟
کیست باد می‌شود
در هوایی که منم گرد،
که شکل‌های مرا تا می‌شوید،
از سکوی سرخ می‌پرند

مرغان اسیر گوشت
که هیچ سمت ندارند
وقتی که می‌پرند؟

و باز جای دیگری از همان شعر، شعر «در جستجوی آن لغت تنها»،
وقتی که زبان بار حرف‌هایش را بیرون می‌ریزد، که انگار آن کلمه‌ی
گمشده‌ی تنها، پیدا شده باشد، دوباره مصرع‌هایی که بالحن سؤال اینگونه
ادامه می‌گیرند:

دیوانه‌ی باد کیست
کیست جنون می‌گیرد از باد
هر بار که باد بار می‌شود؟
کز جستجوی آن لغت تنها
سکوی سرخ
با برجی از نگاه
معراجی از نثار می‌شود
که هیچ سمت ندارند

وقتی که می‌پرند
و فکر صبح، و فلج راه
یغمای سایه‌ها را
در زخم گوشه‌گیر افق
خونریزی علامت و اقرار می‌شود؟

.....

س - با انتشار کتاب «لب‌ریخته‌ها» که مجموعه شعرهای تازه شما است، و نوع خاصی از اشعار شما را دربرمی‌گیرد، که به آن اسم «لب‌ریخته» داده‌اید، سه کتاب با سه قامت مختلف و در سه قلمرو بیانی از شما منتشر میشود، دریکسال، آنهم بعد از تقریباً دهسال، می‌پرسم چرا؟ این شعرها و این متون قبلاً هم وجود داشته‌اند، همین «لب‌ریخته‌ها» را چهارسال است که می‌شنویم می‌خواهد دربیاید...

- حالا هم اگر همت یکی دوتن در این میانه نبود، تصور اینکه این دوسه کتاب را پیش‌رو داشته باشیم برایم مشکل بود. گرچه هنوز بسیاری از مقالات و متن‌های منتشر شده‌ی من هستند که پیدا نشده‌اند یا گردآورنده به آنها دسترسی پیدا نکرده است و یا در موقع تنظیم کتاب فراموش شده و از قلم افتاده‌اند، ولی همین اندازه هم، به عنوان شروع و آغاز، همتی می‌خواست، که حتماً در من نبود، که پیش از این نشده است، و در رضا همراه و حبیب‌الله رویائی هم که بوده است، بهمان اندازه که من را بدهکار اشتیاق و ابتکار خود کرده‌اند، خود را مشکور و مأجور خواننده‌های من کرده‌اند که خواننده‌های خودشان‌اند، و خودشانند.

س - این آخرین سؤال را هم بکنم و زحمت را کم کنم: کدام يك از این سه کتاب را خودتان بیشتر توصیه می‌کنید؟ بنظر خود شما خواندن کدام کتاب، خواننده را به شما نزدیک‌تر می‌کند؟ هلاك عقل به وقت اندیشیدن؟ یا «از سکوی سرخ»؟

و یا «لب ریخته‌ها»؟ کدام کتاب را توصیه می‌کنید؟

— تعبیر دیگر این حرف، یعنی روی دیگر سؤال شما اینست که، و یا این می‌شود که، من کدام یک از این سه کتاب را بیشتر دوست دارم؟ و این، مرا وارد همان بحثی می‌کند که در اول‌های صحبت‌مان داشتیم. هیچ چیزی وجود ندارد که بمن بگوید کدام را دوست بدارم. نوشته‌های من همان‌هایی است که من نوشته‌ام، و آنچه که من نوشته‌ام نوشته‌های من‌اند، که محوری برای گردش زبان من شده‌اند، و گردش زبان من شده‌اند. که اگر گردش دارد گردش زبانی است که رمز و رازهای خود را دارد، که نحوی مرا دارد، که چه خوش باشند و چه بد، مال من شده‌اند و دیگر دوست داشتن من و یا دوست نداشتن من، سرنوشت آنها را تعیین نمی‌کند. سرنوشت کتاب را حتی دوست داشتن و یا نداشتن خواننده هم تعیین نمی‌کند، یعنی حضور اثر برای تو غیر از حضورش برای ادبیات است. بنابراین توصیه و ترجیح من، زندگی و سرنوشت یک کتاب را عوض نمی‌کند. کتاب هم زندگی و حقیقت خودش را دارد، مثل عشق، مثل دوستی، و در نمای ظاهری و مادی‌اش یک واقعیت است. می‌تواند یک باغچه باشد، می‌تواند یک راه باشد، من گاهی کتاب را مثل یک خانه دیده‌ام با در ورودی و درگاه، و سکوها و راهروها، و حجره‌ها و ایوان‌ها، و پنجره‌ها که روبه‌کوچه و روبه‌خانه همسایه دارند، و یا روبه‌حیات خلوت متروک، و یا روبه‌باغ و بیابان. بعضی خانه‌ها را می‌شود از بیرون تا ته‌اش را دید بی آنکه نیازی به ورود در آن ببینی، و بعضی دیگر قصرهای دلکش و افسون‌کننده‌ای هستند که درون خود را رو نمی‌کنند و تورا به سرسراها و دهلیزها و دالان‌هایی می‌برند که در آنها تأمل‌های تو تمتع‌های تواند، و سکوت تو سکونت توست. و آیا کتاب، واقعاً جایی برای سکونت نیست؟ کتاب اگر باز نشود می‌میرد، باز هم که شود از مرگ نگریخته است. کتاب‌های بی‌برگ، کتاب‌های تنها هستند. و چه کنایی تنها است؟ و راستی کتاب تنها چگونه کتابی می‌تواند

باشد؟ قرآن؟ نیچه؟ شمس؟...

من فکر می‌کنم کتاب‌ها خودشان از پیش سرنوشت خودشان را میدانند. محتوای مرگ و زندگی‌شان را درخودشان دارند، و از همان اولین صفحه‌ها روبه‌همین محتوا باز می‌شوند. ترجیح مؤلف، مرگ کتاب را عقب نمی‌اندازد، آنچنانکه جاودانگی يك کتاب، جاودانگی مؤلف نیست، بلکه برعکس مرگ مؤلف را جاودان می‌کند، چرا که کتاب وقتی جاودانه می‌شود که تنها می‌شود، و يك کتاب تنها همیشه منهای مؤلف خود زندگی می‌کند، تنهای تنها. که خواندنش چیزی، جز خودش را حضور نمی‌دهد. بنابراین ترجیح میدهم که هیچ نگویم، و یا هیچ بگویم. امیدوارم هیچيك از این کتابها خواننده را بمن نزدیک نکند!

- آقای یداله رویائی، متشکرم.

پایان

1950

$$\begin{array}{r} 42 \\ 30 \overline{) 23} \end{array}$$

Acc. No. ~~1000~~

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

فہرست موضوعی و اعلام

اصلائی - محمدرضا ۵۱	ابہام ۱۵۴-۱۵۵-۱۶۶
اصفہانی - محمدعلی ۳۳۵ تا ۳۵۸	آپولینر ۱۲۶-۱۸۸-۳۱۷
اضداد ۱۴۸	آتابای - سیروس ۵۱
اطلاعات (روزنامہ) ۴۵-۴۸-۶۴-۱۲۷	آتشی - منوچہر ۱۲۱-۲۱۵-۲۴۹-۱۹۱
۱۶۶-۱۸۹-۲۲۵	تا ۱۹۸
اعتصامی - پروین ۱۲۵-۱۲۶-۲۰۱	احمدی - احمد رضا ۷۷-۷۸-۱۲۱-۱۲۳-
آفتاب سبز (شعر) ۹۶-۹۷	۱۵۰-۱۸۶-۲۳۱-۲۳۹-۲۴۹
الہی - بیژن ۵۱-۵۷-۷۷-۱۲۱-۱۲۳-	اخوان ثالث - مہدی (م. امید) ۱۵-۱۸-۵۹
۲۴۹-۲۳۹	۷۸-۸۶-۱۲۰-۲۰۲-۲۰۳-۲۱۳-۲۱۵ تا
الہام ۸۳ تا ۸۶	۲۱۷-۲۳۲
الوار - پل ۷۸-۱۶۷-۱۶۸	آرتو - آنتونن ۳۷
آلوژ ۱۱۰	آراگون - لوئی ۴۶
آلبو کرک ۱۱۰-۱۱۲	اردبیلی - بہرام ۵۱-۵۷-۷۷-۲۲۸ تا ۲۴۹
المعجم ۲۰۸	آرش ۱۱۱
امانوئل - پیر ۱۷۰	اروتیسم ۶۹-۷۰
انتشارات مروارید ۵۰-۵۶	از دوستت دارم ۳۲-۶۵ تا ۶۷
انتشارات روزن ۵۰	آزادی ور - ہوشنگ ۳۳۱
اناباژ ۱۱۰	اسلامپور - پرویز ۵۱-۵۴-۵۷-۷۷-۷۸ تا ۹۹
آنون - لوژہ ۱۲۲	۱۰۵-۲۹۵ تا ۳۰۲-۳۱۳-۳۲۲ تا ۳۳۱-۳۸۲
آوار آفتاب ۱۶	اسلامی - محمدعلی ۱۸۵-۲۱۴
اوستا - مہرداد ۱۹۴	استروگا ۲۵۶

ایرانی - هوشنگ ۲۰۵

ایرج میرزا ۲۰۱

آیتی - دکتر محمد علی ۱۴۹

آیندگان ادبی (روزنامه) ۵۱-۲۵۴-۲۶۲

ب

بافت زبانی ۲۳-۲۴-۲۶-۲۷

بازار رشت (روزنامه) ۷۶

بادیه نشین - هوشنگ ۱۵۰-۲۱۵-۲۴۹

بارو (روزنامه) ۱۵۰

بحر طویل ۱۴

برجاده های تهی (کتاب) ۵۰-۶۰-۶۷-

۱۴۹

برتون - آندره ۷۸-۱۲۲

براهنی - رضا ۲۳۵-۳۰۶ تا ۳۱۲

بررسی کتاب (نشریه) ۵۶-۱۴۹-۲۶۹-

۲۷۵

بنیاد - شاپور ۳۳۱-۳۳۲

بورروا ۲۹۱

بهبهانی - سیمین ۲۷

بهبهانی - مرتضی ۲۷

بهنود - مسعود ۶۵ تا ۹۵-۷۸-۱۲۲-۱۹۹

تا ۲۲۲

بهار - ملک الشعرا ۲۰۱-۲۰۲

بیوگرافی شاعر ۴۹ تا ۵۱

پ

پایان بندی ۱۴

پاز - آکتایو ۳۸

پاریس ۵۱-۵۳-۱۲۶-۱۵۱-۱۵۲

پائیز سبز (شعر) ۶۸

پارسا ۲۰۰

پرتغالیها ۱۱۰-۱۱۲

پژمان بختیاری ۳۱۸

پول ۲۹۳

پرولتاریا ۲۹۱

پیک (مجله) ۲۸۷

ت

تربیت زبانی ۲۶-۳۱ تا ۳۴

تصرف در نحو ۷۱-۳۳۶-۳۳۷

تصویر ۱۴۶-۱۴۷-۱۶۳ تا ۱۶۵-۲۱۰ تا

۲۱۲-۳۵۳

تضاد ۶۰

تعریف شعر ۱۸۴-۳۲۴ تا ۳۲۷

تعهد ۴۰ تا ۴۳-۷۴ تا ۷۶-۲۵۹ تا ۲۶۲-۲۹۲

۳۰۰

تفسیر دلتنگی ۲۸۵-۲۸۶

توللی - فریدون ۱۲۰-۲۱۴

تلاش (مجله) ۱۵۹

تماشا (مجله) ۱۸۱-۱۹۸-۳۰۲-۳۲۲

تمیمی - فرخ ۲۹۸

ج

جایزه ادبی ۱۲۶-۱۲۷

جایزه شعر ۱۳۰ تا ۱۳۳-۱۳۵-۱۸۸-۱۸۹

۳۱۴

جلالی - بیژن ۱۳۱

جمشیدی - ا ۳۰۵ تا ۳۱۲

جنگ شب ۱۵۱

جوانان (مجله) ۲۹۱

چ

چالنگی - جمشید ۳۶۱ تا ۳۷۵

چالنگی - هوشنگ ۵۱-۵۷

چشمه علی ۱۰۰

چکسلواکی ۷۵

چه کنی - احمد رضا ۵۱-۳۳۱

ح

حافظ ۵۹-۱۵۶-۱۶۶-۲۰۰-۲۰۲-۲۲۹
حنانه - شهین ۱۸۳ تا ۱۸۹
حقوقی - محمد ۱۳۲-۲۴۹
حمیدی شیرازی - مهدی ۲۰۰

خ

خاقانی ۱۹۵
خانلری - دکتر پرویز ۲۰۸-۲۱۴
خانعلی - یوسف ۱۷۵ تا ۱۸۱
خواننده شعر ۳۴۶-۳۴۷
خوشه (مجله) ۲۴۹
خیال ۲۳-۲۴

د

دامغان ۶۴-۶۷-۷۳-۱۱۰-۱۹۹
درباره سبك (كتاب) ۴۶
درچترهای بسته باران است (شعر) ۸۸
دریائی ها ۶۷-۶۸-۱۰۸ تا ۱۱۲
دریای پیرامون ما (كتاب) ۱۰۹
دریای عجایب (كتاب) ۱۰۹
دستغیب - عبدالعلی ۴۱
دفترهای روزن (مجله) ۲۴
دفتر شعر دیگر (مجله) ۲۴
دلتنگی ها (كتاب) ۵۰-۶۷-۶۸-۱۴۹
دنیا ۲۹۰
دوره های شعری ۳۵۶-۳۵۷-۳۵۸
دوماگو (جایزه) ۱۲۶-۱۸۸
دهخدا ۱۲۶-۲۰۲

ر

راشل - گارسون ۱۰۹
راهنمای کتاب (مجله) ۵۰

ربردسنوس ۷۸

رحمانی - نصرت ۱۵-۵۹-۶۰-۱۹۵-۱۸۵-۲۱۵
رسائل ۷۸
رستاخیز (روزنامه) ۲۹۳
رعدی آذرخشی ۲۶ تا ۳۰
رفعت - تقی ۱۴
رمبو - آرتور ۱۲۲
رنگ گریز ۲۹۲
روشنفکر (مجله) ۲۲۲
روشنفکران ۲۹۱
رویائی - مظفر ۳۳۲
روزن ۱۵۰
رهنما - فریدون ۱۸-۵۱-۷۸-۱۳۲-۱۶۸
تا ۱۷۳-۱۷۶ تا ۱۸۲-۳۱۳

ز

زاهد - رضا ۵۱
زبان دریائی ۱۹۶ تا ۱۹۸-۲۳۳ تا ۲۳۶-۲۴۸
زبان نیمائی ۲۰۹-۲۱۰
زمان ۲۹۷
زندگینامه شاعر ۲۸۷
زند - محمود ۱۵۰
زن ها ۲۹۳
زهري - محمد ۱۵-۱۶-۱۲۱

س

ساختمان شعر ۱۱
سایه - ا . ه ۱۶-۱۲۰-۲۱۳-۲۱۴-۳۱۳
سپانلو - محمد علی ۱۲۱-۲۴۹
سپهری - سهراب ۱۵-۱۶-۱۲۱-۱۵۰-۲۷۱-۲۱۵
سپیدوسپاه (مجله) ۳۱۲

سخن (مجله) ۵۰

سرفراز - جلال ۴۹ تا ۶۱

سرامی - دکتر غلامعلی ۴۵ تا ۴۸-۶۳-۶۴

۱۲۵ تا ۱۲۷-۲۲۳ تا ۲۲۵

سرودن شعر ۲۶۵ تا ۲۶۷

سعدی ۱۶۴

سکوت ادبی ۱۲

سنت بوو ۱۲۶-۳۱۷

سن ژرمن ۱۲۶

سنائی ۱۶۴

سن ژون پرس ۱۱۰-۲۴۸

سویس ۶۵

سوژه شعر ۷۲

سوررئالیسم ۱۲۲ تا ۱۲۴-۲۴۷

سیناراحا - محمد ۵۵

ش

شاملو - احمد ۱۵ تا ۱۸-۵۴-۵۹-۷۲-۷۷

۷۸-۸۰-۱۲۱-۱۵۰-۱۷۸-۱۹۱-۲۰۹-

۲۱۳-۲۱۵-۲۱۶ تا ۲۲۱-۲۳۲-۲۳۸-۲۴۵

۲۷۱

شاهرودی - اسماعیل (آینده) ۱۵-۱۷-۱۸

۷۸-۱۲۱-۱۷۸-۱۹۱-۲۱۳-۲۱۵-۲۴۵

شاعری ۸۱ تا ۸۳

شاعر ۱۳۶

شاهین (تندرکیا) ۲۰۶

شجاعی - محمود ۵۱-۷۷

شعر اجتماعی ۳۴۸-۳۴۹

شعر ایران ۲۷۰

شعر جوان ۱۶۲

شعر حجم ۲۰ تا ۲۲-۵۰-۵۱-۵۴ تا ۶۰-

۱۵۶ تا ۱۵۹-۲۷۹-۲۸۰-۳۰۱-۳۰۲-۳۳۰

۳۳۱-۳۳۲

شعر بی وزن (شعر سپید) ۱۷-۲۳۰-۲۳۱

شعر بدن ۶۸ تا ۷۱

شعر پیچیده ۱۴۱ تا ۱۴۳

شعرهای دریائی (کتاب) ۵۰-۱۴۹

شعر دنیائی ۳۲۱-۳۲۲

شعر دیگر (مجله) ۵۱-۷۷

شفیعی - نورالدین ۵۱-۵۴

شعر عاشقانه ۱۸۴-۱۸۵

شعر فرانسه ۲۷۲

شکل آزادی ۲۹۶

شعر کهن ۲۰۰ تا ۲۰۴-۲۲۸-۲۲۹

شعر معاصر ۱۲۰-۱۲۱-۲۱۲ تا ۲۱۷

شعر ماندگار ۳۵۰

شعر نو ۴۵ تا ۴۸

شعر نیمائی ۲۰۴ تا ۲۰۸

شعر نسل ۱۹۲ تا ۱۹۵-۲۷۱

شعر و زندگی ۱۵۳-۲۹۰ تا ۲۹۳

شعر و زمان ۱۴۰

شعر و زیبایی ۳۳۸

شعر و منطق ۹۳ تا ۹۵

شمس قیس رازی ۱۸۴

شهاب (شاعر) ۱۹۶

شیاع غلط ۳۵-۳۶

شیبانی - منوچهر ۱۵-۱۸-۲۱۳

ص

صائب ۱۵۶-۲۰۰-۲۸۱

صفارزاده - طاهره ۲۴۹

صورتگر - دکتر لطفعلی ۱۴۹

ع

عالیخانی - باقر ۳۲۳ تا ۳۳۳

عجایب دریا (کتاب) ۱۰۹

عرفان ۲۹۲-۳۲۸-۳۲۹

ف

- فدائی نیا ۵۱-۲۹۸
 فرخ زاد - فروغ ۱۵-۵۹-۶۰-۶۸-۷۷
 ۸۸ تا ۹۲-۱۲۱-۱۸۵-۱۹۵-۲۰۹-۲۱۵-
 ۲۲۱-۲۳۲-۲۷۱
 فرخی سیستانی ۱۶۴
 فردوسی (شاعر) ۲۰۰
 فردوسی (مجله) ۹۵-۲۶۷-۳۳۳
 فرزاد - مسعود ۱۳۲-۳۱۸
 فرسی - بهمن ۷۸
 فرم ۳۶ تا ۳۹-۱۱۲ تا ۱۱۴-۳۳۹-۳۴۰-
 ۳۵۵-۳۵۶
 فرهنگ ۶۳-۶۴
 فرهنگ - شکوه ۲۶۳ تا ۲۶۷
 فرم نیمائی ۱۳ تا ۱۵
 فستیوال شعر ۲۵۵ تا ۲۵۸
 فصل‌های زمستانی (کتاب) ۱۳۲
 فکریاخیال ۲۸۱

ق

قضاوت شعر ۳۱۵ تا ۳۲۰

ک

- کاتوزیان - صادق ۱۹۶
 کار - فریدون ۸۰-۱۹۶
 کازنسکی ۱۰۹
 کتاب کیهان ۵۰-۱۴۹
 کتاب خوانی ۲۵۲-۲۵۳-۲۵۴
 کتاب گفتار ۳۶۹ تا ۳۷۱
 کتاب - نوشتن ۳۶۲ تا ۳۶۵
 کتاب - سبک ۳۶۷

کتاب - فکر ۳۶۶-۳۶۸

کتاب - محتوی ۳۷۲ تا ۳۷۵

کتاب هفته (مجله) ۱۴۹

کریم خان زند ۱۱۰

کسرائی - سیاوش ۱۶-۲۱۳-۲۲۰

کسمائی - شمس ۱۴

کلکی - بیژن ۲۲۸ تا ۲۴۹

کلمه ۱۰۰ تا ۱۱۹-۱۳۸-۳۴۱ تا ۳۴۵

کوچوئی - آلبرت ۱۶۷-۱۷۱

کومبا (نشریه ادبی فرانسه) ۲۷۵

کیا - تندر ۲۰۵

کیهان (روزنامه) ۶۱

گ

گرگین - عاطفه ۱۲۹ تا ۱۳۶

«گلزاری» ۲۵۵ تا ۲۶۲

گلستان - ابراهیم ۱۵۰

گلستان - لیلی ۱۵۰

کنگور (جایزه) ۱۸۸

ل

لاشائی - فریده ۱۵۰

لرد - آندره ۲۶۹ تا ۲۷۵

م

ماخ‌اولا ۱۴-۵۹-۲۰۵

مادلن ۶۷-۶۵

مانیفست حجم گرائی ۵۰-۷۹ تا ۸۱

مانیفست دوم ۹۹-۱۰۴-۱۰۵

مجابی - جواد ۱۳۷ تا ۱۴۴

مردان تاریخ ۲۹۰

مردان سیاست ۲۹۰

مرغ آمین ۱۴

مسرور ۲۰۰

مسعود سعد سلمان ۱۶۴-۲۱۳

مشیری - فریدون ۱۸

مشکل شاعر ۲۹۲

معماری شعر ۲۹۹

مفتون ۲۴۹

مکانیسم خیال در شعر حجم ۲۵

ملویل ۱۱۰

م. آزاد ۵۹-۱۲۱-۲۱۵-۲۴۹-۳۳۲

منوچهری ۱۹۵

موبی دیک ۱۱۱-۱۱۰

موج نو ۷۶ تا ۷۹-۱۸۶-۲۲۳ تا ۲۲۵-۲۳۹ تا ۲۴۶

مولوی - جلال الدین ۵۹-۳۷-۳۴-۳۰

۷۸-۹۲-۱۵۲-۲۰۰-۲۰۴-۲۲۹-۲۸۱

ن

نادرپور - نادر ۵۷ تا ۵۹-۲۱۴-۲۲۰-۲۷۱ ۳۱۳

ناصر خسرو قبادیانی ۱۶۴

نادرشاهی - نسرین ۱۴۵ تا ۱۵۹-۲۸۹ تا ۲۹۳

نسل شعری ۲۷۱

نصیبی - نصیب ۵۱

نظامی ۶

نقد شعر ۳۱۲ تا ۳۰۶-۲۳۸-۲۳۷-۱۳۴

۳۵۲-۳۵۱

نگین (مجله) ۴۳-۱۲۴

نمک و حرکت و ورید (کتاب) ۷۷

نوئل - برنار ۳۸

نوری علا - اسماعیل ۱۰۷ تا ۱۲۴ و ۲۲۷ تا ۲۴۹

نون والقلم... ۱۲۰

نوشتن ۵۱ تا ۵۴

نیمه ۱۰ تا ۱۶-۵۹-۷۷-۷۸-۱۳۰-۱۵۷-

۱۹۹-۲۰۳-۲۰۹-۲۱۲-۲۱۳-۲۱۵-۲۱۶ ۲۲۰

و

والری - پل ۳۱۷-۱۲۶

وزن ۱۱۴ تا ۱۱۶-۱۸۷-۲۱۸ تا ۲۲۲

وزن شعر ۲۳۲-۲۸۰ تا ۲۸۲-۲۸۳-۳۵۴

وزیری - مینو ۲۷۷ تا ۲۸۷

وصلت در منحنی سوم (کتاب) ۷۷ ویتنام ۷۴

ه

هایدگر ۶۱

هدایت - صادق ۸۲

همراز - غلامرضا ۹ تا ۴۳-۳۷۳

هشترودی - محسن ۵۰-۱۳۱-۱۴۸-۳۱۸

هفته سوراخ (شعر) ۱۴۴-۱۳۸

هلاک عقل (کتاب) ۳۶۵

در حاشیه مقاله اخلاق در شعر حجم

پرسیدم در مقاله ای که در آیندگان چاپ شد و در کتاب هلاک عقل هم علیرغم گردآورنده آمد، مشکلی دارم:

- چطور از این شاعر به عنوان يك کشف بزرگ حرف زدید؟
گفت: کشف چیزهائی که نیست مشکل تر از کشف چیزهائی است که هست، و این کشف ها بزرگند، بزرگتر از کشف هائی که وجود دارند.

ح-ر

25582336

30-X-X11

772-
908
570

1950

471
302

723

Call No. ~~ALLES-911111~~ Date _____

Acc. No. ~~001111~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

472-
908
570

1950

471
302
723

Call No. ~~472-908-570~~ Date _____

Acc. No. ~~472-908-570~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

Call No.

Date

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

نوشتن یعنی خلق فکر، نویسنده وقتی به قصد فکر کردن بنویسد،
فکرهایش را نمی‌نویسد، او با نوشتن می‌اندیشد، و این اندیشه از مخازن
ذهنی پشت‌سرش به سراغ او نمی‌آید، مثل تصمیم، مثل خیال، بلکه از
صفحه‌ی سفید پیش رویش برمی‌خیزد مثل تبخیر، مثل بخار.
پس من هر وقت می‌خواهم فکر کنم می‌نویسم، و در این معنا، نوشتن
یعنی یک جور دیگر نوشتن، و همیشه در «جور دیگر نوشتن» است که
اندیشه، دیگر می‌شود، و برای جور دیگر نوشتن، همیشه کلمه‌ای هست
که در جایی منتظر توست، و تو در وقت نوشتن به آن می‌رسی، و یا هم
نمی‌رسی.

